西方音乐欣赏

目　录

前言：聆听生命的乐章……………………………………………… 1

奥林波斯山上的歌声…………………………………………… 1
虔敬的圣咏……………………………………………………… 7
春天的颂歌……………………………………………………… 15

宏伟的殿堂……………………………………………………… 21
和谐与自由的至高境界
——德国作曲家巴赫……………………………………… 25
时间和真理的胜利
——德国作曲家亨德尔…………………………………… 31

理性的光辉……………………………………………………… 38
交响乐的世界
——奥地利作曲家海顿…………………………………… 42



永恒的阳光

——奥地利作曲家莫扎特…… 49

用痛苦换来欢乐(上)

——德国作曲家贝多芬…… 57

用痛苦换来欢乐(下)

——德国作曲家贝多芬…… 64

自由的精灵…… 69

冬日里的憧憬

——奥地利作曲家舒伯特…… 73

摧毁旧日城堡的勇士

——法国作曲家柏辽兹…… 80

像夜莺那样歌唱，直至死亡

——德国作曲家舒曼…… 88

故土的芬芳

——波兰作曲家、钢琴家肖邦…… 94

抛向音乐新天地的长矛

——匈牙利作曲家、钢琴家李斯特…… 101

歌剧世界中的奇人

——德国作曲家瓦格纳…… 107

意大利歌剧之魂

——意大利作曲家威尔第…… 115

浪漫时期的“古典大师”

——德国作曲家勃拉姆斯…… 121

爱情是一只自由的小鸟

——法国作曲家比才…… 126



俄罗斯大地的呐喊

——俄罗斯作曲家莫索尔斯基……………………………… 131

吟咏人生的悲怆

——俄罗斯作曲家柴科夫斯基……………………………… 139

纯朴美丽的捷克之歌

——捷克作曲家德沃夏克…………………………………… 147

《今夜无人入睡》

——意大利作曲家普契尼…………………………………… 152

寻找心灵的家园

——奥地利作曲家、指挥家马勒………………………… 157

我们时代的新音乐…………………………………………… 164

天籁的回声

——法国作曲家德彪西……………………………………… 169

痛苦与升华

——奥地利作曲家勋伯格…………………………………… 174

大地赤子

——匈牙利作曲家巴托克…………………………………… 182



春天是美丽而残酷的季节

——俄罗斯作曲家斯特拉文斯基………………………… 189

高雅的布鲁斯

——美国作曲家格什温……………………………………… 194

冰冷的火焰

——前苏联作曲家肖斯塔科维奇………………………… 201

真挚而深沉的爱

——法国作曲家梅西安……………………………………… 207

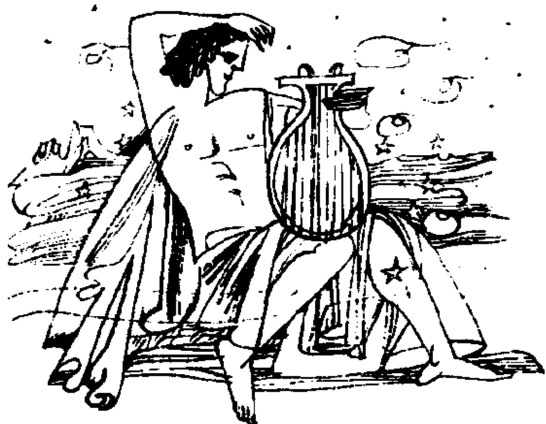
倾听生活

——美国作曲家约翰·凯奇……………………………………212

二十世纪下半叶欧美音乐新流派……………………………………216

附录：　建议欣赏的经典曲目……………………………………221





奥林波斯山上的歌声

（公元前12世纪——公元5世纪）

那是一座令人神往的山，位于爱琴海的塞尔迈湾附近，希腊的最高峰。山顶常年积着白皑皑的雪，云雾笼罩着，谁也看不清它的真面目。老人们说，那山是众神所在之圣地，如果你的心很诚，很静，就会听到那里传来的美妙动人的音乐。



阿波罗，众神之首宙斯的儿子，是其中最受人敬仰和爱戴的一位神灵。人们在绘画和雕刻中把他塑造成一位英俊少年，他手里总是拿着一张弓、一把里拉琴。

弓，象征着正义和威严——他能使人们认识到自身的罪恶，并为他们洁净灵魂；琴，则象征着爱——他用音乐使人快活、幸福，为世界带来和平、健康、富足。

山上还有九位通称为缪斯的女神。她们是主管文艺的神。你知道吗？音乐(Music) 这个词就是从她们的名字(Muse) 变化而来的。她们的行踪飘忽不定，有时出现在山谷，有时在溪水旁嬉戏，你若想找到她们，多半是徒劳，但当她们对着你唱起歌来的时候，你又会被弄得心醉神迷，难以挣脱。



你有没有听说过天上有一个叫做“天琴座”的星座？那是奥尔菲斯，一位缪斯的儿子(有人说他的父亲是阿波罗)。他在神界的争战之中被撕成了碎片，是众缪斯把他的身体重新弥合，连同他的琴，一起送到了天上。奥尔菲斯擅长歌唱弹琴，他曾经为了救自己的爱妻，用音乐打动把守地狱大门的妖魔鬼怪，在冥府中与妻子相见。虽然他最终没有成功地把妻子带出地府，但他的勇敢，他的音乐天赋，都已成为世人钦佩、赞赏的事迹。

在人间，有一位了不起的诗人、音乐家，他专注地倾听神界的音乐和美妙的自然之声，用自己的方式留住了这些动人的声音，他就是希腊人荷马。也许就因为他失去了双眼吧，他没有追随迷人的缪斯们去奥林波斯山，没有被她们的歌声搞得心醉神迷，不能自拔，而是学着阿波罗的样子，边弹琴边唱歌，为世人们讲述神与人的种种故事，他的两部史诗《奥德赛》、《伊利亚特》，是古希腊最伟大的文学巨著，也是音乐作品。

可惜，那时候的记谱法还远不够精确，荷马到底是怎

样唱出这些故事的，我们不得而知。但是他在诗中告诉了我们，那时已经有了辉煌响亮的合唱，催人泪下的吟咏，以及精致优雅的乐器演奏。从他生动的叙述中，也从那时留下来的雕塑作品中，我们得出以下有关古希腊音乐形式的结论：

旋律——与诗句的韵律及抑扬顿挫有直接的关联，因为当时的音乐尚不是一门独立的艺术，它与诗歌紧密地联系在一起。不过，古希腊人已经研究出了一套调式体系，并且用希腊民族的名字来命名，比如多利亚调式、弗里几亚调式等等。

节奏——也与诗歌的韵律一致，因此是极其丰富甚至复杂的。

乐器——已有好多种样式，可以分为两大类：吹管类的奥罗斯、排箫；拨弦类的里拉、基塔拉。奥罗斯是由两根管子组成的竖吹的笛子，有点像我们今天的双簧管。而传说中排箫的来历很有趣：牧神潘(Pan) 爱上了山林女神绪任克斯，到处追逐她。女神实在躲不过，摇身一变，成为一丛芦苇。伤心的潘就用这芦苇做成了一只排箫，在想念绪任克斯的时候轻轻吹奏它。里拉和基塔拉是今天竖琴的前身。里拉小一些，可以随身携带，因为是专门为吟诵诗歌伴奏的，所以又称“诗琴”。基塔拉较大，声音较响亮，常常用于大型的正式的演出中。



音乐体裁——并不像今天这样规范化，但是有两种是常见的：(一)较为简单的，是在小范围内的弹琴歌唱，就像我国少数民族比如蒙族艺人在蒙古包里的表演，或是我们在家里弹着吉他聚会时的情景。(二)大规模的演出，往

往和祭祀活动有关，许多人聚在一起，他们高唱赞美神灵的歌，用歌舞报答上天，在春天到来的时候向大地祭献，在寒冷的冬天用音乐驱赶恶魔。“悲剧”，就是从种种祭祀活动中演变而来的，综合了诗歌、戏剧和音乐的体裁，人们化装成鸟兽和天神，或者扮作希腊神话中的英雄，表演神奇的故事。其中有对话，有独唱和合唱，有乐器伴奏。它的舞台大得惊人，气势非凡，至今还保留在雅典的一座圆形剧场废墟，就是专门用来表演这种悲剧的。如果你想更进一步了解悲剧这种伟大的体裁，应该去读三位伟大的希腊作家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯的悲剧杰作。此外，古希腊还常常举办激动人心的“音乐竞技”，擅长歌唱和演奏的人都要在竞技大会上显露自己的才能，这使得当时涌现出了一大批音乐家，甚至有人办起了训练音乐技能的学校。



音乐理论——这是古希腊时期最伟大的成就之一，至今仍是这个领域中不可逾越的顶峰。毕达哥拉斯(约公元前 580～约前 500)认为音乐是“对立因素的和谐统一”——这太精彩了!在古往今来各种各样的音乐作品中，这一原则无处不在。他还肯定音乐具有净化人的心灵的作用，音乐有助于人体健康。柏拉图(公元前 427—前 347)英明地指出：“音乐比其他教育都重要得多……受过良好音乐教育的人可以很敏捷地看出一切艺术作品和自然界事物的美丑”，亚里斯多德(公元前 384—前 322)则说“音乐对人的性格有显著的影响，所以应该列入青年的教育课程里……在和谐的曲调和节奏之中，仿佛存在着一种与人类心灵相契合的或者说是血缘的关系，所以……心灵就是

和谐。”、“不同的曲调会引起听者不同的心情和态度，例如混合利底亚调式的曲调使人哀伤严肃，多利亚调式的曲调使人温和平静，弗利几亚调式的曲调使人充满宗教狂热，节奏也是如此，有些是平静的，有些是激动的，而在激动的节奏之中，有些是庸俗的，有些是高尚的。”

哲人们对音乐的起源、本质以及社会作用等等有相当深入的探讨，他们已经涉及到了音乐艺术的各个方面，后人的研究尽管又有丰富的发展，但实际上并没有超出古希腊音乐理论研究的范围。

仅从音乐艺术来管窥古希腊，它的文化就足以令人景仰了。一代又一代的人们在荷马的史诗和神话中流连忘返，追索那沉入在地中海里的夕阳。

是罗马人的强悍和贪婪结束了那个时代。他们掠夺希腊的珍宝、艺术品。无数优秀的艺术家，变成了罗马帝王的财产。创作成了被迫的事情，而音乐家们说唱、演奏，都必须以主人的兴趣为准，而不再是富有个性的、充满灵感的天才发挥。你一定能够理解：人的创造力就是这样萎缩，艺术的生命力就是这样衰退的。不要看有些君王本人就是酷爱或者擅长音乐者，也不要看他们照常举行希腊式的音乐比赛活动，甚至制造比希腊更精美的乐器，修建更壮观的音乐表演场所，失去自由的艺术之神不可能再唱出新颖而动人的歌了。



在高大宽敞的宫殿里，音乐很响亮，因为他们演奏的是比奥罗斯、排箫和基塔拉之类更加强有力的铜管乐器。这种乐器被用来装点隆重豪华的宫廷礼仪，表现巨大的权势和财富，也被用于战场——频频向四方出征的罗马人要

用它来鼓舞斗志。合唱队的规模也比希腊时期大得多了，可那是奴隶们用饱含着泪水的嗓子被迫唱出来的颂扬帝王的歌，它怎能和发自内心的欢歌相比！

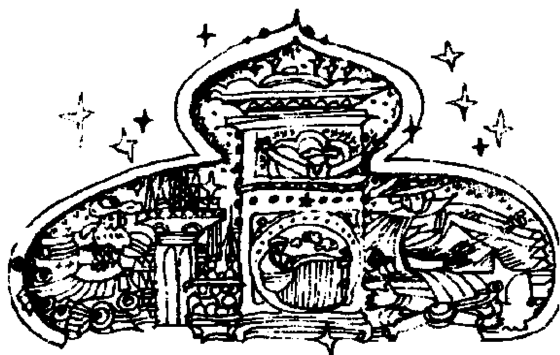
田野里，山坡上，大海边，也还有一些优美的音乐之声在飘荡。那是老百姓为婚礼在歌唱，或者是为他们即将出征的亲人送行。可惜，没有人记下他们纯朴的声音，海风把它们带走了。



古代罗马就好像一棵参天大树，远远看上去，枝叶繁茂，郁郁葱葱，可是在它粗大的枝干中，早已出现了无数蛀蚀了的洞。内部的腐败和外部的压力终于使它在某一天里轰然倒下了，随之被埋葬的，是古代文明的丰厚遗产。

要等待很多很多年，古代文明才能重见天日。遥远的、白雪皑皑的奥林波斯山遁入云雾中，默不作声。





虔敬的圣咏

（公元5世纪——1450年）

请跟随我们通过时间隧道，去一个神秘而遥远的地方。

这是欧洲中世纪的教堂。它的尖顶高耸入云，象征着人们向往上帝天国的虔诚的心。走进里面，是深远的穹顶和肃穆的壁画。烛光辉映下，只见耶稣被钉在十字架上的扭曲的身体，圣母痛苦的神情。一排排座椅上，人们低头祷告，唱着朴素庄严的曲调：



上帝啊，怜悯我们，赐福给我们，

求你以仁慈

待我们，

好使全世界知道你的旨意，

万国知道你的救恩。

土地生产谷物，

上帝赐福给我们，

上帝啊，



愿天下万民都敬畏你！

歌声中，人们寄托了无限的期望。他们相信，已经升天的耶稣会为他们主持正义，会洗净他们的罪恶，让他们在死后也能升入天堂，永享安宁。

在中世纪的欧洲各地，不论是城市还是乡村，到处都有教堂，有的高大壮丽，有的低矮简陋，但是只要走近些，你都会听到同样的歌声，这就是基督教的圣咏。

当罗马帝国仍然显赫，但同时已有了衰落隐患的时候，基督教开始发展起来。耶稣——上帝的儿子，或者说基督教的首创者——因为在百姓中讲道，行奇迹，获得了大量的追随者，这使得罗马统治者颇感不安。他们以传播邪教的罪名逮捕了耶稣，并在犹太教当权者的再三要求下，由一位名叫彼拉多的罗马总督下令，将他处以钉十字架的极刑。

那是约公元30年的一个星期五。耶稣的死并没有导致基督教的灭绝。教徒们说，他复活了，升上了天庭，回到了他的父亲上帝的身边。他还常常显现在受苦受难的穷人们中间，帮助他们度过难关。他的门徒继续传播他的思想，他们冒着生命危险，将基督教的队伍渐渐扩大起来。

从隐秘的地下活动到逐渐获得承认，从一开始的几十、几百人，增加到成千上万，基督教终于获得了崇高的地位：公元四世纪的下半叶，罗马皇帝宣布基督教为帝国国教。

音乐，始终伴随着基督教的发展而发展。起初，它是自发的，教徒们将一些民间曲调配上祈祷词来唱，或者利用已有的犹太教曲调。为了统一各教堂的音乐，使其更加虔敬、肃穆，教会人士开始整理这些曲调，大约在公元6世纪，一套圣咏集完成了，人们以在这方面作出突出成就的教皇格里戈利一世命名它为“格里戈利圣咏”。

这些圣咏的形式十分简朴，旋律平和，节奏缓慢，实际上就是把吟诵的祈祷词拖得长长的。它排斥一切人类的激情，也不许有追求音乐美感的倾向，因为唱它的目的，只是为了在敬拜上帝的时候，让心灵排除杂念，进入安祥、宁静的状态。为使音乐具有更加深刻感人的力量，教会组织了“圣诗班”，它全部由男孩子组成，在神父的带领下他们学习歌唱的技艺和有关的乐理，在每天的礼拜活动中，为前来敬拜的信徒们演唱。无形之中，教会成了音乐学校，中世纪许多杰出的音乐家童年时几乎都曾是圣诗班的成员。



你大概不能想象：早期的基督教会对乐器是禁止的。主教们认为，乐器不能表达明确的内容，反倒把人们的注意力引向了纯粹的声音美上，造成了喧宾夺主的现象。而音乐，只能是用来赞美上帝的，用来赎罪的，它必须单纯、简朴、明确。这种形式的音乐在教会的严密控制下保持了很久。

可是，人们对美的追求是与生俱来的。他们对单调的

圣咏感到不满足。大约在公元9世纪，教会中一些擅长音乐创作的人开始美化圣咏。他们在不破坏原来的总体精神的原则下，于圣咏下方加上了一条相距四度或者五度的平行曲调，它与原来的圣咏旋律音不同，但是歌词、节奏和运动方向是一样的，这就形成了美妙的、和谐的音响。当人们分成两个声部来演唱这样的圣咏的时候，教堂四壁中就回荡起十分动人的和声来了，它的空间感给人以更加生动的对天国的联想。创作者大受鼓舞，他们继续发展这种多声部的音乐，使音乐变得立体化了，复杂化了，也美得多了——音乐艺术就是从这个时候开始，重又获得了自身的价值。虽然由于它的宗教内涵，比起古希腊的音乐还远远不够自由奔放，但是，它毕竟是有了生命了。



保守的教会人士对此忧心忡忡，他们试图禁止多声音乐的发展，可是教徒们是多么喜欢这种音乐啊，他们越来越热情地到教堂里来，聆听圣诗班的歌唱，而且他们自己也陶醉于这种歌唱，礼拜活动简直就像是音乐会了。一些教会音乐家灵感大发，在演唱时，他们把圣咏安排在低音部，在其之上加以带有各种各样装饰音的旋律，这华丽婉转的新声部夺去了人们的注意力，而圣咏则变成了次要的声部。更加大胆的做法是干脆抛弃了圣咏，让各个声部都成为全新的。

一位教皇发牢骚了：

“人们发明了一种新的记谱法来记录新的曲调，而不唱旧的曲调，把疾驰的速度加在神圣的音乐上，用装饰、休止和复调(多声音乐的一种，由几个同时发生的不同旋律组成)使得曲调解体，把神圣的歌词往世俗的曲调上移

植，……总之，它们扰乱虔诚，麻醉听觉，并且把听众引上邪路。”

罗马教皇约翰二十二世终于不能容忍了，他发了一道圣谕：

“一些新学派的追随者们，把一切注意力用来研究音乐时值的关系和演奏新乐谱，他们喜好出新花样，而不喜欢唱传统的东西。……那些歌手总是在动，不能安静，他们的说唱使人听觉陶醉，而我们所需要的虔诚情感完全湮没，反倒加强了有害的散漫性。……要注意使教会里的圣咏保持原样，在合适的编配中使圣咏丝毫不被歪曲，这样的协和的声音才会使人的听觉愉快，能促进人的虔诚。而不至于使歌颂上帝的人心神疲惫。”

教会的条条框框抑制了人们的某些做法(应该承认，个别人的做法的确是走了极端，他们把音乐弄得极其复杂，以至于听不出所以然了)，但是抑制不了人们对美的追求。多声音乐一旦出现，就不可能再退回到单调的状态上去了。优秀的多声部音乐创作受到了人们的赞赏，渐渐地，也被教会接受了，它们成为中世纪后期教会音乐的主流。



音乐的体裁种类繁多，最重要的有圣咏、经文歌(分为教会的和世俗的两种，并常有两者混合的现象)、弥撒曲以及“神剧”。经文歌是在圣咏基础上创作的合唱曲，弥撒曲则规模较大，有固定的模式，包含“慈悲经”、“荣耀经”、“信经”、“圣哉经”和“羔羊经”这五个主要的部分。“神剧”只是在宗教节日里上演，其内容是人们熟悉的圣经故事。歌唱者扮成耶稣、门徒、罗马总督

和士兵，还有代表众信徒的合唱队，他们的表演绘声绘色，特别受欢迎。这种“神剧”实际上是从古希腊的悲剧发展而来的，从文学的角度来看，它远不及希腊时期的水平，但它的音乐据说还是很感人、很有戏剧效果的。

基督教在欧洲获得了崇高的地位之后，便垄断了几乎一切文化。在很长一段时间里，只有教会神职人员是识文断字的，从事音乐创作，自然也只能由他们去做。民间文化处于自生自灭的状态，尽管在百姓中不乏具有音乐天赋的人，但他们不会写谱，他们的音乐又因为被教会认为是“不登大雅之堂”而遭到排斥，所以民间音乐没能像教会音乐那样，被大量地完好地保存下来。从仅存的一些作品中我们发现，世俗音乐的形式通常比较简单，没有什么多声技巧，但它的体裁很丰富，情感表达也很活跃、生动。一些知名的歌唱家兼作曲家被人们尊称为“游吟诗人”、“名歌手”，这可不是谁都可以凭两下子就获得的荣誉称号，他们是在比赛中获取这光荣桂冠的。关于这些天才音乐家的传奇故事有很多，后人还把这些故事写成了各种文学和音乐作品，比如19世纪的德国作曲家瓦格纳就写有一部精彩的歌剧《名歌手》，生动地反映了中世纪民间音乐家的生活和艺术。



键盘乐器的出现，是中世纪在音乐发展史上的又一重大贡献。它们是不同规格的管风琴，小的可以随身携带，大的则与教堂的建筑连在一起，一排排共鸣管直通教堂的穹顶。它的键盘常常是不止一排，当双手双脚并用时，便可以奏出层次丰富的多声部音乐来。此外，拉弦乐器——原始的提琴——也出现于中世纪，它们逐渐成为乐器家族

中最重要的成员。不过，这些乐器再精巧，演奏者的技艺再高，它们也只能是声乐演唱的陪衬，因为它们不会表现出明确的宗教含义来。乐器独奏、重奏与合奏形式的兴起，是下一个时期的事了。

让我们记住欧洲中世纪知名度最高的几位音乐家。第一位，应该是规多·达莱佐（Guido d'Arezzo，约997—1050）。正是这位意大利人发明了我们通常所唱的“do、re、mi”唱名，五线谱的前身四线谱，也是由他首创。今天的人们可能体会不到记谱法有多么重要，它的形成有多么艰难——古希腊人曾经尝试着用字母来记录音高，但它不能表明时值，也就是音符的长短。这之后，人们发明了符号谱（又叫做纽姆谱），即用一些形象化的小符号来表示向上、向下的进行，这是记谱法的一大进步，但是还不够确切——假如人们没有事先听到过这些旋律，单靠符号是唱不准的。公元9世纪，出现了五线谱的祖先：一线谱。它是红颜色的一条横线，代表我们今天的“F”音，人们在其之上或围绕着它写上一些音符，再加以纽姆谱的各种小符号。没过多久，黄色或绿色的第二根横线出现了，它被发明者安置在红线之下，代表“C”音。这一来，音高的记录显然比一根线明确了。而“线”的重大意义一旦被发现，就收不住了，很快，第三根线也出现了，到了规多·达莱佐手里，四线谱得到了整体的完善，它作为最理想的记谱法被普遍运用于宗教音乐。相对来说，世俗音乐的表现手法更加丰富，需要的音域更加宽广，所以在稍后的年代里，尤其是文艺复兴时期，五线谱得到了普遍运用。



我们还应该知道的中世纪音乐大师是巴黎圣母院乐派（12、13世纪以巴黎圣母院为活动中心的一批作曲家）的莱昂宁（Leonin，年代不详，活跃于12世纪）和佩罗廷（Perotin，活跃于1180—1210）、14世纪的法国人马绍（Machaut，1300—1377）、15世纪勃艮第乐派（15世纪活跃在法国东部勃艮第公爵宫廷中的一批作曲家）的杜费（Dufay，1400—1474）。有可能，你会在某一张唱片中听到他们那虽然陌生但十分吸引人的音乐。







春天的颂歌

（1450年——1600年）

春光啊，可爱的春光！快乐的一年之王；

万物焕发出容光，围圈跳舞的是姑娘；

风儿不再像针一样，漂亮的鸟儿在歌唱。

棕榈和山楂，把喜气带给一处处农家；

牧羊人整天吹笛吹笳，小羊蹦跳玩耍；

我们哪，只听见鸟儿把小曲唱得欢洽。



在烛火明灭的教堂穹顶下，是不可能

听到这种快活的诗歌的，它只能是人们在绿色的田野里，在明媚春光下的放歌。文艺复兴时期的诗人们把目光从耶稣受难像上移开，投向大自然，他们欣喜地赞美生活中的一切：丰收、爱情、阳光、花朵。画家们笔下的情景更加生动，你一定看到过波提切利迷人的《春》、《维娜斯的诞生》，佐尔佐内和谐自然的《音乐会》，提香温柔的《人间的爱与天上的爱》，还有达·芬奇意味深长的《蒙娜丽莎》的微笑。



从中世纪到文艺复兴，是经过了长期而艰难的历程的。人们把文艺复兴称作欧洲历史上的“艳阳天”，而在此之前的 14 世纪，则被称为“黎明”时期——在深浓的黑暗中，是不安和期待。

王室和教会争权夺利、统治者和被统治者的关系日趋紧张、延续了一百年之久的战争、可怕的席卷欧洲的瘟疫，这一切，导致欧洲在 14 世纪进入最严峻的时期。但与此同时，思想却活跃了，解放了。科学的发现使人们开始怀疑教会的权威，对统治者的反抗使他们看到了自身的力量，渐渐地，对来世的向往变成了对现世的关注，对神的寄托转变为对自身创造力的尊崇。著名的小说《十日谈》就是在这个时期问世的，作家薄伽丘居然敢嘲笑高高在上的主教、神父，把他们形容成一群披着道袍的伪君子；但丁则在他的《神曲》中，把贪官污吏、卖国者、甚至把罗马教皇投入永无宁日、备受熬煎的地狱中。民间文学更可爱、更直率：那杀富济贫、为民除害的罗宾汉，让人从心眼里喜欢——借他的口，人们说出了心里话，借他的英雄行为，受压迫的百姓出了一大口恶气。

不仅是文学，音乐也大大变了样，人们不再只是一味地赞美上帝，祈求宽恕，他们开始歌颂爱情，赞颂大自然，用歌声来表现打猎、饮酒的快乐，甚至模仿鸟鸣、狗吠和野兽的吼叫。当然，这时的旋律不可能再是平稳安详的“圣咏”式风格了，它变得活泼多了，节奏中舞蹈性因素使音乐充满了活力。

使人们感到高兴而令教会大为头痛的，是世俗文化对宗教文化的渗透。你简直不能想象：在一首多声部的合唱中，竟然会有一个声部在唱什么爱情，它的曲调是那么可爱动人，甚至于压过了庄严的圣咏声部，让教堂里的众教徒在祈祷的时候，脸上不时浮起微笑。这是在亵渎神灵啊！教士们皱紧了眉头，可是这音乐实在是太好听了，连他们也在心里暗暗地赞叹呢。

曾经固若金汤的社会现在松动了，一线曙光使得欧洲大地变得明朗起来。新的时代开始了，它就是欧洲历史上最美丽的时代——文艺复兴。

什么是“文艺复兴”？这个词出自于 19 世纪一些作家笔下，他们以此来强调 16 世纪欧洲人对古希腊文化的发现和高度重视——有些人对古希腊的文学、戏剧感兴趣，有些人对那时的数学、天文、哲学、历史和音乐极其崇敬，而在东罗马帝国（拜占廷）毁灭后，学者们将大批古希腊艺术杰作带到意大利时，在古城庞贝从火山灰烬下逐渐显露出其迷人身姿时，人们被震惊了。正如恩格斯所说，这一切使得“中世纪的幽灵在惊讶的西方面前消逝了”。意大利出现了从未有过的艺术繁荣。



在这个时代的欧洲艺术中，表现最突出的是与严酷的

宗教时代截然不同的人文主义精神，这就是承认人的价值，尊重人的情感，重视人自身的创造力。这种精神在古希腊时代就有了，不过，在新的时代里，人文主义精神有了更加深刻的发展（因此有些学者认为，“文艺复兴”不足以概括这个时期的整体状况）。

世俗文化的繁荣，是文艺复兴时期的重要特征之一。画家们笔下不再仅仅是耶稣、圣母、众门徒，而是出现了生活中人的形象，就算是宗教画，也经常是以凡人为模特，如拉斐尔的《圣母子》等。教会音乐家们利用他们卓越的技法来表现生活中的场景，你一定听过著名的无伴奏合唱《回声》吧，那就是一位名叫拉索（Lassus，1532—1594）的作曲家，将民歌的因素写进了多声部大合唱中，这使得繁复的音乐形式变得生动活泼起来，同时也使简单的世俗音乐变得高级起来。被誉为“最温柔的天鹅”的马伦齐奥（Marenzio，1553—1599），擅长于表达失恋痛苦的杰苏阿尔多（Geŝualdo，1560—1613），用细腻而又强烈的情感使音乐获得了前所未有的感染力，甚至20世纪的人们在他们那些大胆的不协和和弦、半音化的旋律进行以及变化多端的节奏中，都深深赞叹不已。这种表现手段在虔诚的宗教音乐中是很少能见到的。



不过，宗教音乐仍然在那个时期占有重要地位。基督教在“宗教改革运动”和“反宗教改革运动”中重新获得了威信。前者是由德国的一位名叫马丁·路德(Martin Luther, 1483—1546)的神父发起的。他揭露教会内部存在的一些腐败现象，并且提出改革纲领。他认为：教皇不是《圣经》最后的、最权威的解释者，信徒们人人都可以

直接与上帝相通，无需神父作中介。他将拉丁文的《圣经》翻译成德文，将古老的圣咏旋律填上德语的歌词，甚至将通俗的民间曲调改编为教会歌曲，其音响效果是朴素单纯的，声部关系是简洁明了的。这种经过了改革而出现的基督教派别称作“新教”（在我国“新教”通常称作基督教、耶稣教），他们的音乐则被称作“新教圣咏”。

“反宗教改革”是罗马教会对抗“宗教改革”而进行的运动。在一番内部整顿之后，教会也有了新的起色。他们仍然用拉丁文的《圣经》，唱古老的圣咏以及技巧复杂的复调音乐。一位名叫帕勒斯特里纳(Palestrina，1525—1594)的音乐家以他深厚的情感、自然优美的曲调和精湛的多声写作技巧使“旧教”（在我国“旧教”称作天主教）的音乐达到了一个历史高峰。

文艺复兴时期的音乐发展，还包括器乐的兴盛。管风琴越做越精致、复杂，随之而来的，是演奏技术越来越高超。铜管乐器也被人们带进了教堂，它那辉煌的声音为教会沉闷的空气带来了活力。民间的器乐曲大多是舞蹈性的，人们随着笛声、鼓声还有弹拨乐器“琉特琴”清脆的和声、各种提琴柔和的旋律翩翩起舞，或是吟唱抒情诗歌，音乐洒向了生活的每一个角落。



音乐的体裁多得不胜枚举，最重要的有从中世纪继承来的弥撒曲、经文歌、圣咏；新出现的田园诗剧（歌剧的前身）、新教圣咏、歌谣曲，以及一种并不是牧人唱的、而是内容丰富、形式完美的世俗体裁“牧歌”（多声部无伴奏合唱）。器乐曲最常见的体裁有幻想曲、前奏曲、托卡塔（一种技巧比较复杂、形式自由的体裁）等等。

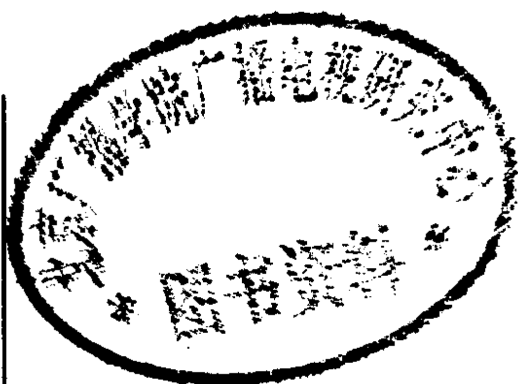
你能想象吗？在文艺复兴时期，音乐修养被视作一个人不可或缺的素质，不仅在教堂里作礼拜的时候人们要歌唱，在学校里，在家庭里，人人都在学乐器演奏，学唱歌。据说在那个时代，一个人假如不懂音乐，别管他有多了不起的才能，也不会被宫廷重用。可见音乐在当时是多么受重视了。

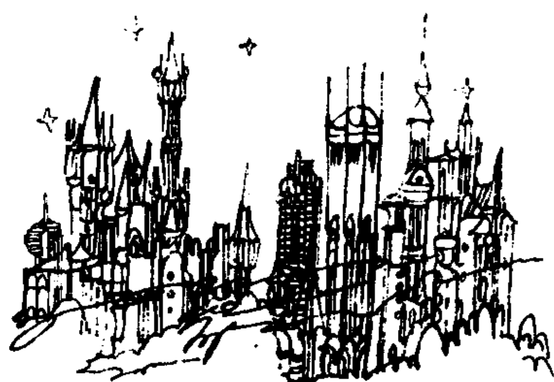
让我们记住文艺复兴时期最重要的音乐家名字：帕勒斯特里纳—— “旧教”教会中最优秀的作曲大师；拉索——他大量的宗教和世俗音乐都是人们喜爱的作品；约内堪（Janeqin，约1485—1560）——擅长用音乐生动地描绘生活、战争和大自然；加布里埃利（A.Gabrieli，约1515—1586，G · Gabrieli，1557—1612）——这是著名的叔侄俩，他们的管风琴演奏和创作极为精湛而华丽；乔斯昆（Josquin des Prez，约1440—1521）——他把高超的技巧与丰富的情感结合到一起，形成了文艺复兴时期最有代表性的音乐风格；还有我们在前面提到过的马伦齐奥、杰苏阿尔多。



在他们的音乐声中你一定会理解，为什么人们把这一百五十年称作历史上的“艳阳天”。







宏伟的殿堂

(1600年——1750年)

提起“巴罗克”，首先出现在你脑海中的，一定是欧洲17世纪的教堂和宫廷建筑。如宏伟壮丽的罗马圣彼得大教堂，豪华的巴黎凡尔赛宫，它们那宽敞的厅堂，粗大的廊柱，高远的穹顶，宽阔的花园和广场……无不体现着皇室与教廷的高贵气质和巨大财富。



再来看看绘画和雕塑：强壮的人体，威严的表情，夸张的动作，复杂的服饰，也都在体现着一个强盛时代的精神面貌和

情感。它们不同于中世纪的肃穆凝重，也不像文艺复兴那么自由奔放，你从中不仅能体会到统治者至高无上的权势，与此同时，也能感受到一种正在崛起的新兴的力量：这就是对欧洲的发展起到重大影响的资产阶级。贸易、航海、工业以及军事的发展，使得欧洲出现了空前的繁荣景象。



巴罗克时期的科学进展迅猛。在高高飘扬的人文主义思想旗帜上，出现了一句振聋发聩的口号："知识就是力量"——人们对真理的追求越来越热切，对自然界和生命意义的认识越来越深入，这一切都表现在科学研究领域中的勇敢探索和大胆开拓之中。

这个时期的音乐是什么样呢？我们可以用几个词来概括：气势宏伟，情感充沛，结构严密，技法精湛。

从内容上来看，大体可以分为两类：表现富丽堂皇的王室气概和繁华城市生活的世俗题材；反映深刻的基督教信仰的宗教题材。它们从不同的侧面构成了巴罗克音乐的整体风格。在皇家宫殿和城市剧场里，有场面恢宏奢华的歌剧，音响华丽的大协奏曲，由各种风格不同的舞曲组合而成的优美的巴罗克组曲，以及精致典雅的室内乐、古钢琴奏鸣曲等等。在教堂的穹顶下，是庄重深刻的弥撒曲、清唱剧，受难乐，巨大的管风琴发出令人肃然起敬的轰鸣。

从音乐形式本身来看，巴罗克音乐比前几个时期有着更加严密的逻辑性。旋律的发展、衍生，和弦与和弦之间的关系，复调的结构模式，都不像过去那样随意，它们被严密的规则组织在一起，就像一个个秩序井然的小宇宙。

如果说，文艺复兴时期的音乐使人联想到的是大自然中的和风、原野和鲜花，那么用来形容巴罗克音乐的就常常是圣殿的宏伟建筑——它是坚固而无可挑剔的。我们今天音乐院校里所开设的和声、复调、曲式等等学科，都是在巴罗克时期奠定了基础的。就像近代科学是从巴罗克时期兴起的一样，近现代音乐的发展也是从这个时期起步的。

最受人们推崇、发展最为迅速的音乐体裁，要算是歌剧了。自从第一部歌剧诞生于16世纪末的意大利佛罗伦萨宫廷，仅仅几十年间，在欧洲各地尤其是意大利的许多城市就涌现出了大批公共歌剧院，歌剧中神奇的故事、精美的舞台装置、高超的歌唱技巧，把人们搞得如痴如醉。对人声表现力的狂热追求首推意大利人——他们竟然想得出通过手术把未变声的男孩造就成为“阉人歌手”，使他们的嗓子既有女高音的音域和灵敏，又有男高音的肺活量和音量。这些“阉人歌手”忍受着非人的生活，但他们对音乐的贡献是了不起的，他们在声乐艺术上的探索为后世的歌唱家提供了经验，也对歌剧这种体裁的发展起到了极大的推动作用。著名的歌剧作曲家有意大利的蒙特威尔第（Monterverdi，1567—1643）、A. 斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti，1660—1725），和我们将在后面谈到的德国人亨德尔等，他们的杰作具有丰富的想象力和感染力，华丽而又高贵。



在宗教音乐领域中，巴罗克时期最重要的体裁是清唱剧、受难乐和康塔塔（类似清唱剧的大合唱）。除了保持素有的庄严沉静、使人深省的特质以外，在这类音乐作品中还出现了新的气象，这就是人文主义精神。救世主耶稣

被音乐家们赋予人性，他的诞生、受难以及复活，他的忧虑、痛苦、喜悦，都被表现得十分真切。他的形象变得栩栩如生，成为可以信赖、可以企盼的拯救人类的英雄。宗教音乐在巴罗克时期的音乐家尤其是德国作曲家巴赫的手中达到了顶峰。

器乐演奏技巧在巴罗克时期特别受重视。大演奏家如雨后春笋般涌现，他们的超凡能力就是在今天也还是令大多数人望尘莫及。比如巴赫和亨德尔以及意大利人 D. 斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti，1685—1757），他们使键盘乐器即古钢琴、管风琴的演奏法达到空前复杂的境地。也是意大利人的音乐家科莱里（Corelli，1653—1713）、维瓦尔蒂（Vivaldi，1678—1741）则通过自己的演技和创作使小提琴的表现力大大扩展，成为受人喜爱的独奏乐器。与之相辅相成的，是发展相当迅速的乐器制造技艺，意大利著名的阿玛蒂（Amati)、瓜尔内里（Guarneri)和斯特拉迪瓦里(Stradivari)提琴制造家族为演奏家们精心制作的乐器，至今都是无法仿效、价值连城的稀世珍宝。由于表现的需要，乐队规模比过去扩大了许多，这是一个以各种弦乐为主、加上古钢琴和一些木管、铜管的演奏团体，虽然还没有形成真正的交响乐队，但已为它奠定了相当丰厚的基础。



在音乐面前，语言总是显得无能为力。还是让我们循着大师们用音符铺就的大道，走进巴罗克时代宏伟的音乐殿堂吧。你会在其中流连忘返，被三百年以前的声音所震撼。



和谐与自由的至高境界

——德国作曲家巴赫

（1685年——1750年）

管风琴在教堂的穹顶下、廊柱间鸣响。时而如和风中的鸟儿在啼鸣，时而如山川中的激流在奔腾，时而像夕阳下古老的圣殿般巍然屹立……这声音从教堂的拱门和镶嵌着彩绘玻璃的窗子飞出去，直达辽远的天空。



约翰·塞巴斯蒂安·巴赫从他的键盘上抬起头来。饱经风霜的脸上，眼睛却是那样明亮，闪烁着智慧的光芒：

“在创作我的乐曲时，我想向人们展示一个新的、美丽的

社会结构。在我的和声中，每个声部都很民主，它们为了整体的利益自动限制个体的自由。没有哪一个固执的旋律可以独裁统治，也没有哪一种音响可以不受约束耍无政府主义，在它们两者之间形成一种微妙的平衡，形成一种民主的自由。这就是我的艺术的科学，我的科学的艺术。它们像天空中星星的和谐，人类心灵中兄弟情意的渴求。这就是我的音乐的奥秘。”



和谐与自由，是巴赫以毕生精力追求的最高境界。现实生活中的种种磨难在这个境界面前，真的算不了什么。

巴赫出生在一个古今少有的音乐世家：他们拥有音乐领域里几乎所有的行当，作曲家、歌唱家、演奏家、指挥家……艺术女神缪斯对这家人很是慷慨，给了他们足够的音乐天赋。然而掌管财富的神灵却太吝啬了，巴赫一家几代以来都与富有的日子无缘。所以，当年幼的巴赫提出学习音乐的时候，他的音乐家哥哥坚决反对他步家族后尘。父亲在他 9 岁的时候去世，母亲也随之去了天堂，大哥必须担负起教育他的责任——为他着想，他要求聪颖的弟弟去学一门能致富的学问。

对上天的安排，你能有什么办法呢？小巴赫固执地要学弹琴、学乐理。他从哥哥的柜子里偷出乐谱在月光下抄写，又一个人徒步走上好几十里路去听一位管风琴大师的演奏，他躲在阁楼上轻轻地弹奏旧琴，还常常去教堂里聆听圣诗班练唱。终于，哥哥放弃了原来的计划，教起这个狂热的小家伙来。他的进步太快了！没过多久，哥哥的学问就不够用了，于是，巴赫四处求学，找遍了他所能找得到的老师。

18 岁那年他获得了一生中第一个职位：在教堂里担任管风琴师，为圣诗班和虔诚的信徒们弹奏神圣的乐曲。人们喜欢这个年轻而热情的琴师，为他的精湛技艺赞叹不已，可教会人士却不大满意，显而易见，他的琴声夺走了信徒们所有的注意力，以致他们忘记了来教堂的真正目的。主教大人要求巴赫：只能用最简单的声音为祈祷作陪衬。

巴赫不同意。这样的音乐有多么强烈的感染力，人的灵魂一定会在其中变得纯洁高尚，会更加深刻地领会上帝的爱。你们没看见人们在聆听时眼中闪烁的泪花吗?

申辩没有用。为了自己的理想，为了获得创造的自由，巴赫离开了教堂。一个贵族很欣赏他的才华，请他去做了宫廷乐师。在豪华的宅子里，他的地位有如马车夫一般低下，可喜的是创作不再受到限制（除了常常要根据主人的旨意写些作品），大量杰作从他的笔下流淌出来。这是极其精致和富于想象力的古钢琴曲、小提琴曲、协奏曲和管弦乐组曲。他的名声随着音乐传遍了德国，越来越响亮。有钱人以得到巴赫专门为之创作的曲子而得意，还有好事者为巴赫和其他音乐家举行演奏比赛，结果是前来参赛者在偷偷听了巴赫练琴之后，连夜逃走了。



然而，正像当年他的哥哥所预料的，与巴赫巨大名望相伴的，依旧是贫困的生活，而家累更是出奇地沉重：他一生中两次结婚，共有二十个孩子。巴赫是一位好父亲，且不去说他如何为了养活他们而疲于奔命地操劳，单是从他培养出的那四个对欧洲音乐作出重大贡献的音乐家儿子，就可以想象他付出了怎样的心血。为了能够给孩子们



更好的教育条件，他放弃了宫廷乐师的职位，重新进入了教堂的大门。他担任了莱比锡圣托马斯教会的乐正，负责这座城市教会音乐的一切工作。工资少得可怜，忙碌却是头等。当他的儿子们在大学教室里读书的时候，巴赫不是伏在琴旁、桌子上写作，就是在教堂里指挥排练，或者在教会学校里教那些吵吵嚷嚷的顽童。还有经常不断的独奏音乐会，为当地大学生音乐协会作指导，为某座新落成的教堂鉴定管风琴……他必须每周写出一部新的康塔塔，以配合礼拜日的讲道内容。太辛苦了，太劳累了！但这是他的幸福，也是他毕生的目的：在音乐声中他要建造一个完全不同于现实的世界。在那里，每个人都拥有精神的自由，都是上帝平等的儿女，他们不会受到强权的压制，而他们又都真正懂得民主的意义，像亲兄弟一样生活在和谐之中。巴赫确信，这个和谐的就像宇宙一样奇妙的世界终究会出现，尽管它还十分遥远。每当发现了和声的美妙规律，发明了严谨有序的曲式，创作出了优秀的乐曲时，他都感到自己的心灵与那个世界更近了一步。

《平均律钢琴曲集》是他专门为新律制古钢琴而写的作品，在48组“前奏曲与赋格”中，囊括了所有的复调技巧，人们尊称它是“音乐中的《圣经·旧约》”，直到今天，它仍是取之不尽的作曲典范。而学习键盘乐器演奏的人也对它充满了景仰之情，能够把这些乐曲完美演奏下来的人，实在是寥寥无几！

巴赫的管弦乐组曲不算是技巧最复杂的，但它们是一个个多么可爱的花园——意大利的、德国的、英国的、西班牙的、法国的民间舞曲汇集在这里，有的端庄典雅，有的热情明快，还有的活泼风趣，真的会让你流连忘返。

从《无伴奏小提琴奏鸣曲》和《无伴奏大提琴奏鸣曲》中，你会对弦乐家族有崭新的认识：原来在单纯的四根琴弦上，竟有着一个无限大的天地！而音响华丽的《布兰登堡协奏曲》会让你感受到巴赫的热情，宏伟的管风琴曲又会让你有如面临宇宙般的体验。

也许，最能代表巴赫精神的是他的宗教作品。他在对耶稣的深情讴歌和对卑劣者的严厉鞭挞中，在对美好未来的憧憬中，表现出了人文主义精神和启蒙思想，动人肺腑的音乐温暖了受压迫者枯索的心。它们有时沉静如群山横亘，有时又热烈如海洋奔腾，而蕴藏在重重音流之下的，是他发自内心的诚挚的祈求。



有人称巴赫是音乐领域里的“数学家”，因为他那些富于灵感的旋律和动人的和声音响总是建立在精密的关系和严谨的模式之中，他的逻辑能力在音乐史上空前绝后。有人说他像一位“建筑家”，因为他所建造的音乐圣殿从来不会因激情泛滥而有丝毫缺损，人们会从宏伟的乐曲结

构中感受到一种不可抗拒的力量。还有人把他比作“哲学家”，因为他的音乐有深刻的哲理，有对人生透彻的观察。但更恰当的称谓，还是音乐家——他用最直接又最奇妙的语言使我们和宇宙万物沟通。

巴赫用毕生精力为我们创造了巨大的精神财富。在以后的几个世纪直到今天，他始终像群山之峰沉静地屹立在人类文化发展史上，将饱含着期望的目光投向远方。



让我们拉起手来，循着他的音乐，走向和谐与自由的人生至高境界。





时间和真理的胜利

——德国作曲家亨德尔

（1685年——1759年）

能够在生前获得像亨德尔那样辉煌荣誉的作曲家，历史上实在不多见。而像他那样遭遇到沉重的毁灭性打击的音乐家，则可以说是绝无仅有。亨德尔的一生，有如波涛翻滚、永无片刻安宁的大海。

第一次和世界的搏斗，是反抗父亲。在那位理发师兼外科医生（在那个时代这两种职业常常联系在一起）的父亲眼里，音乐根本算不上是一门正当的职业，他对儿子的期望，是有地位有名望的律师。小

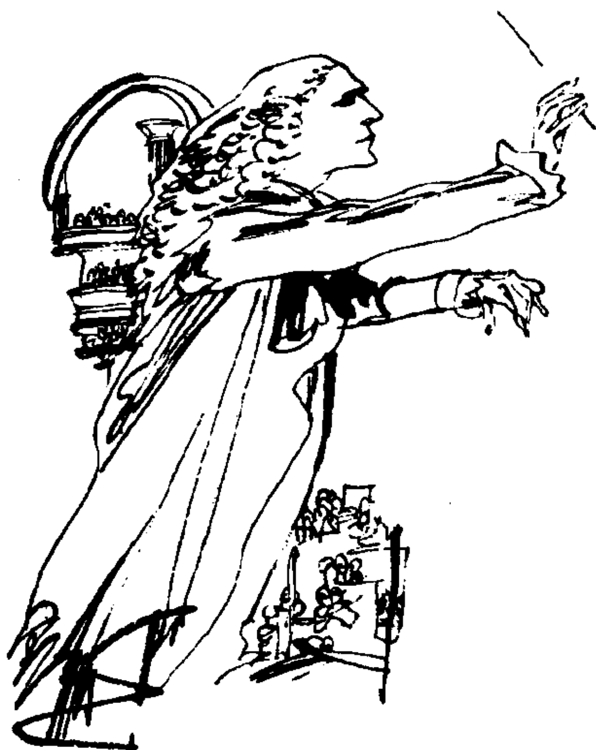


男孩儿亨德尔当然拗不过当爹的，他同意了，但提出了一个附加条件：允许他跟一位著名的教堂管风琴师、作曲家上课。父亲还算宽容，答应了这个条件。可他万万想不到，他眼看着进入了哈雷大学、成为法律专业大学生、并且前途无量的儿子，竟在他撒手人寰后没几天，就逃离了他安排好的人生轨道，一头钻进了缪斯的怀抱！



亨德尔在18岁那年进入汉堡歌剧院，他起先只是一个拉第二小提琴的不起眼的乐手。但很快，他就摸出了歌剧创作的门道，开始了自己的创作。20岁时，他的歌剧《阿尔米拉》上演，获得成功。紧接着，又有三部新作问世，人们对这个小伙子开始关注起来。翌年，一位亲王看中了他的才华，在访问意大利时带上了亨德尔。就像鱼儿第一次游进大河一样，亨德尔感到了从未有过的幸福——这里是歌剧的诞生地啊！他拜访了音乐家科莱里和亚历山德罗·斯卡拉蒂、多美尼科·斯卡拉蒂父子，向他们学习意大利传统的歌剧和室内乐、声乐写作技巧，然后，他把一部又一部新作展示在眼光挑剔的意大利人面前：歌剧《阿格丽皮娜》、《尼禄》、清唱剧《复活》、《圣·约翰受难乐》，还有重唱歌曲、康塔塔等等。意大利人惊讶地发现，这个来自德国的小伙子已经完全成熟了，他的作品几乎每个人都喜欢，他们不得不把热情的赞誉之辞从斯卡拉蒂大师那儿转赠给这个新星！

在意大利打响了世界性的一炮后，亨德尔名气倍增。汉诺威的选帝候把他召回国，任命他为宫廷乐正。亨德尔在那里干得很出色，但他的心却不怎么稳定，因为这里比较闭塞，而他的才能远远不能得到充分的发挥。当伦敦方



面邀请他创作歌剧的时候，他欣然同意了。作于1711年的歌剧《里纳尔多》使他在伦敦获得巨大成功，从此，他轮流在汉诺威和伦敦两地工作，直到1717年。

从这一年开始，到1759年去世，亨德尔一直生活在伦敦这座帝王之都。他加入了英国国籍，成为最受皇室宠爱的公民和音乐家。国王给他极高的年俸，他几乎从不曾为生计而发过愁。他回报给皇室和老百姓的，是更加丰厚的音乐创作，包括精彩的歌剧，如《朱利奥·凯撒》、《罗德林达》、《阿尔奇娜》、《赛尔斯》等；大量的康塔塔，如《阿奇斯与加拉蒂亚》、《亚力山大之宴》等；还有为皇家在泰晤士河上举行盛大宴会而作的大型管弦乐组曲《水上音乐》、为自己举行音乐会（亲自担任独奏者和指挥）而作的管风琴曲、协奏曲……亨德尔真可谓是飞黄腾达，一路顺风。



往往在一个人最得意的时候，也就是酝酿着灾祸的时候。亨德尔由于受宠于皇室，常常与贵族大臣们平起平坐，这使他变得十分骄傲。他的暴躁脾气是有名的：一次，一个大名鼎鼎的女歌唱家在排练时漫不经心地对待他

的作品，亨德尔二话不说，走上前去，一把抓住她的腰带，将她高举在空中怒吼道："你再唱成这样我就把你扔到台下去！"面对有权势的大人物，他也毫不克制，颇有些飞扬跋扈的劲头。至于生活上的奢华、放荡，更是令人嫉妒。

当一些政治上的反对派攻击皇室的时候，亨德尔的厄运开始了，他成了替罪羊。他主持的歌剧院遭到了种种阻挠：当他们贴出演出宣传海报时，用不了多久就会被人撕掉；当他们在这里演出的时候，不远处就有人在上演另一场热闹的歌剧；有一次，他的台柱演员在赶赴剧场的路上，竟然被一伙歹徒打得鼻青脸肿，演出只得取消。更不用说暗地里的种种阴谋诡计了。亨德尔一时间陷入了困境，他因高价聘请名演员、制作精美的服装道具而入不敷出，朝廷也不再帮助他——有人幸灾乐祸地预言：亨德尔的时代结束了，他再也得意不起来了。



亨德尔是不会甘于失败的。他顽强地继续着自己的事业。写新作品，组织演出，想方设法筹钱（有时还得躲债）。但是，祸不单行，一场严重的疾病——脑溢血——终于将亨德尔这个高大强壮的人放倒了。他回到德国老家去养病，在伦敦，就像是他的敌人们所期望的那样，销声匿迹了。

感谢上帝！要不是亨德尔在几个月以后就重新站了起来，我们今天不会在这里谈到他，也不会听到他伟大的音乐了。

这位大个子再次出现于伦敦时，行动还有点不利索，但脑子却极其清醒。他一方面继续写作歌剧，试图恢复他

在这个领域中的威望，一方面积极开辟新的天地，这就是创作清唱剧。

说句实事求是的评语，亨德尔的歌剧的确有它自身的问题。它们是用意大利语来演唱的，这在英国，只有少数贵族才听得懂；歌剧的形式是地道的意大利正歌剧传统，它讲究歌唱炫技，咏叹调华丽复杂，追求形式上的宏大奢华，而音乐却不够感人。题材以神话为主，离生活太远了。而当时有一种新型的歌剧正在逐步兴起，它很轻松，讲的是现实生活中的凡人小事，在老百姓眼里，台上的角色就像是邻居家的什么人。它也很好听，曲调通俗明快，基本上就是用民歌和流行小曲来填词。

这种新风格的歌剧叫做“民谣歌剧”或“叙事歌剧”。第一部成功之作是英国戏剧家盖伊撰写剧本，出生于德国但也加入了英国籍的作曲家佩普什根据通俗民歌编写的《乞丐歌剧》，内容是强盗美女式的传奇，同时还讽刺了贵族和正歌剧的弊病，针砭了时政。它一问世，就受到了热烈的欢迎，并且得到了进步知识分子的大力支持。这种倾向与英国日益增长的民族情绪有密切关联，同时也反映了新兴的资产阶级要求民主、反对贵族特权的思想。所以说，亨德尔在歌剧领域的失落，是历史的必然。



聪明的亨德尔找到了出路。他在过去的几十年中曾经写过一些清唱剧，他发现，其中那些采用《圣经》故事为题材的、运用英语来演唱的特别成功。于是他把创作重点转到了这块阵地上。在外界的重重压力（包括他的歌剧受到抨击、大量的债务以及政治斗争的影响）和身体状况仍不理想的情况下，他开始了新的奋斗。自 1739 年直到他

在1752年双目失明，他创作出《扫罗》、《以色列人在埃及》、《弥赛亚》、《参孙》、《犹大·马加比》、《大力神赫克勒斯》等数十部清唱剧。如果说，过去他写作歌剧时更多的是凭着天赋，那么，这些清唱剧则可以说是凭着对音乐艺术的忠诚和虔诚的基督教信仰蘸着心血完成的。

他并没有像今人所想象的那样，再次一跃而起，迅速得到巨大的成功和荣誉，这一切来得很艰难，很缓慢——还是有人在打击中伤，暗中捣鬼。但天才的光芒是不会被人为的阻挠所遮掩的。当响亮的《哈利路亚》大合唱在音乐厅里回荡的时候，能有谁不被深深地震撼呢？



《哈利路亚》是清唱剧《弥赛亚》中的一首分曲。这部作品共有三大部分57首分曲，包括序曲、独唱、重唱、合唱。它讲述了耶稣的一生：从诞生到成为贫苦人的精神领袖，从受迫害、被钉十字架到复活，最后是人类的赞颂。亨德尔在音乐中灌注了他的满腔激情。据说这部巨作他只用了短短的24天，而在写到《哈利路亚》（意思是赞美上帝）大合唱时，亨德尔仿佛觉得上帝就在他的眼前，他含着热泪迅速地在谱纸上记下了自己的心声。

1742年春天，《弥赛亚》在都柏林首演，获得了极大的成功。第二年的3月23日，它被搬上了伦敦皇家剧院舞台。亲临现场的国王乔治二世在听到《哈利路亚》时，情不自禁地站了起来，全场观众也都随之起立。这是出于对救世主耶稣的景仰，也是对亨德尔，这位伟大的作曲家深深的敬佩。

亨德尔最后的7年是在双目失明的日子里度过的。他

仍然是一位不屈的勇士——他凭着敏锐的听觉指挥他的清唱剧上演，在助手的帮助下修订自己的作品，甚至在去世前一年，还以73岁高龄完成了最后一部清唱剧《时间与真理的胜利》。

业绩不是在一两天里造就的。亨德尔以他毕生的毅力和天赋在音乐史上留下了一个极其辉煌的时代。他的热情、直率，他对艺术真理的不懈追求和对人类创造力的信赖，在二百多年以后的今天仍然鼓舞着我们。







理性的光辉

（1750年—1820年）



18世纪下半叶的欧洲置身于历史重大变革时期，它就像一只风浪中的小舟，时而被涌上浪尖，时而被抛向波谷，不得片刻安宁。

从社会政治来看，这个时期的重大变化是权力的转移。法国革命一举推翻了贵族统治，甚至把国王路易十六推上了断头台。贵族们仓惶不可终日，他们失去了往昔的权势、地位、财富，眼睁睁地看着一个时代像夕阳一样沉没在大海里。

在思想界，“启

蒙运动”彻底粉碎了人们头脑中的桎梏，衡量一切的尺度不再是权威，而是“理性”——“宗教、自然观、社会、国家制度，一切都受到了最无情的批判；一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权力”（恩格斯语）。建立起一个符合真理、正义的理性王国，一个人人自由平等的社会，是启蒙运动者们的追求。

像以往任何一个时期一样，对社会重大变革首先作出反映的艺术门类，是文学。或者说，它是走在革命队伍前面的旗手。戏剧作家们追求自然和真实，关注普通人的生活和情感，控诉和鞭挞封建专制（如莱辛的《明娜·冯·巴尔赫姆》、博马舍的《塞维利亚的理发师》、《费加罗的婚姻》、席勒的《阴谋与爱情》）；小说家们有的以奇特的幻境来阐述理想（如斯威夫特的《格列佛游记》），有的通过勇士的遭遇来表现新兴资产阶级坚强不屈、崇尚科学和人类创造力的精神面貌（如笛福的《鲁宾逊飘流记》），或者以曲折的爱情故事来揭露封建社会的虚伪和对人性的摧残（如狄德罗的《修女》、卢梭的《新爱洛伊丝》、菲尔丁的《汤姆·琼斯》）。诗人们更加激进，他们大声地对统治者提出警告：



……害怕诗歌的语言吧，
复仇的箭将大胆地射穿你们的紫袍，
射进冷酷国王的心！

古典主义的美术在形式上强调笔法简洁、色彩单纯、结构均衡，这是对古希腊、古罗马传统的回归，对巴罗克

时期过分的装饰、极度的夸张风格的反动。在题材上则变得理智、严峻而富于现实意义，它反映了气势磅礴的法国革命，英雄的业绩和悲壮的牺牲（巴黎的宏伟建筑“凯旋门”、大卫的绘画《拿破仑越过圣伯尔拿山隘》、《马拉之死》）。

音乐的古典主义风格比文学和美术出现得晚，也许这是因为音乐这门艺术的表现方式比较抽象，尤其是在器乐领域里。当作家们以尖锐的笔锋对着封建势力开刀的时候，当画家们跟随拿破仑的军队在炮火中写生的时候，音乐家们正致力于构造新型的器乐曲形式：奏鸣曲式和交响曲模式。不过，我们还是可以从这些抽象的形式中看到时代的印记：它的均衡、明澈和尖锐的矛盾冲突，不断向前涌动的气势。



将巴罗克时期带往古典主义天地的，是德国的曼海姆乐派、意大利作曲家萨玛尔蒂尼、巴赫的儿子们（W.F.巴赫、C.P.E.巴赫、J.C.巴赫），正是他们在前辈留下的丰厚基础上，以大胆的开拓和优秀的音乐实践为欧洲音乐史开辟了新的道路。此外，还有法国“罗可可”风格的古钢琴学派的音乐家拉莫和库泊兰，他们细腻纤巧、典雅明丽的音乐风格对后世也有着深刻的影响。

真正的、硕果累累的“古典主义音乐时期”是从18世纪70年代开始的。通常，提到欧洲的古典主义音乐，人们会立即想到三位伟大的音乐家：海顿、莫扎特和贝多芬。由于他们都曾长时期地生活、工作在维也纳，使这座城市成为欧洲音乐文化的中心，因此他们被称作“维也纳古典乐派”。

从表面上看，古典主义音乐的特征在许多方面都与巴罗克风格相反。它的旋律简洁明朗，富于歌唱性，有时候就像民歌般单纯，而巴罗克的旋律是复杂的、充满了装饰的；它的乐句常常是对称的，不像巴罗克那样或者长短不一，或者联绵不断；它的节奏也非常灵活，这在巴罗克时期很少见到；多声部写作以“主调织体”（即一条旋律加上和声陪衬）为主，巴罗克时期主要的手段——精致严密的复调写法——被认为不适合时代情感的需要，所以只在局部使用；管弦乐队的规模扩大了，音响更加丰满、宏亮；音乐的力度变化很多，常常有微妙的渐强、渐弱，而且强与弱的幅度也比以往大多了。不过，你不要以为历史在这一刻割断了与以往的联系，前辈奠定的音乐逻辑、基础理论，都会在新一代的创作中继续存在和使用，只是它们的表现方式不同罢了。

当你欣赏古典主义音乐的时候，会有一种头脑明晰、精神健朗的感受。它既不同于巴罗克辉煌的帝王气概、庄严的宗教意味，也不同于下一个时期“浪漫主义音乐”或狂热、或伤感、或奇思异想的情调，在它里面，人类理智和情感融为一体，现实与理想高度统一。



真正的古典主义音乐家是理想主义者，他们的眼睛始终向着光明。因为指引他们的，是高举火把的光明之神阿波罗，是人类的终极目标——自由、平等、博爱。



交响乐的世界

——奥地利作曲家海顿

（1732年——1809年）



约瑟夫·海顿被世人尊称为“交响乐之父”。

正是由于海顿的天才与勤奋，交响乐，这座宏伟的音乐大厦，才得以稳稳地矗立于音响世界之中，成为人们心中永恒的向往。

当海顿的“时钟”交响乐、“鼓声”交响乐、“军队”交响乐在我们耳畔响起来的时候，你会觉得，眼前的整个世界都变得明亮起来了，你会猜想，奉献给世界如此快乐的音乐的人，一定是命运

的宠儿。

的确，仿佛有神灵在冥冥之中照应着似的，海顿总是碰到好机遇。

第一次机遇出现在他 6 岁那一年。在他家乡的小村庄里，来了一位维也纳的客人，他偶然听到了小海顿金子一般明亮的歌声，便找到了海顿的父亲——这位专门制造马车轮子的工匠。客人说，小海顿有一副绝妙的歌喉，万万不可荒废了。他要带孩子去维也纳，参加大教堂的唱诗班。小海顿将会接受良好的音乐训练，大有前途。

生性爽朗的海顿父亲答应了客人的请求，于是，小海顿离开家乡和父母，来到了欧洲音乐中心维也纳。他的金嗓子果然大受青睐，不久，他就成了唱诗班里的重要独唱歌手。站在高高的圣坛旁，他愉快地唱着，就像圣像上的天使一样可爱。

小海顿学习了乐理，还学了几种乐器的演奏，音乐世界每天都在向他展示美的奥秘。就在这音乐声中，他长大了，转眼间就成了少年。可厄运也就在这时降临了：他的嗓子由于过度疲劳，在变声之后彻底毁了，他再也唱不出来了。结果，唱诗班解雇了海顿。



怎么办?孤零零的海顿站在教堂大门外，现在他必须由自己来选择眼前的道路了。回家乡去吗?不行，十六岁的男孩什么活儿都不会干，反而会给父母增添负担。况且，那样就会离开心爱的音乐了!想到这里，海顿下了决心，一定要在维也纳坚持下去，等待机遇。

他先是参加了街头流浪艺人的队伍，靠拉琴赚几个小钱。然后他又找到了教小孩子乐理的工作。再后来，他当

上了意大利音乐家波波拉的学生，可是，这必须以作老师的仆人为代价。他要做很多与音乐毫不相干的事，忍受老师的责骂，但是，为了学音乐，他什么都能忍受。

终于，第二个机遇降临了。一位贵族看上了海顿的才华，决定聘他为家里的乐师。海顿欣喜若狂——这意味着他从此就能一心一意地搞音乐了！



在那个时代，音乐家的地位并不高，他们在贵族家里的地位和一位厨师或一位马车夫没什么区别。他们演奏什么、写作什么都必须遵照主人的意愿。但是，海顿现在拥有了一个挺像样的乐队，拥有许多音乐大师的乐谱，他可以在实践中学习各种形式的音乐写作了。一个热爱音乐的人，还有什么别的奢求呢?

1761 年，将近三十岁的海顿成了很有名气的音乐家，一位更加富有的贵族埃斯特哈齐亲王雇用了海顿。在他豪华的宫廷里，不仅有一个大得多的乐队，还有一批歌唱家，他们常常上演歌剧和大型的管弦乐作品，这对海顿来说，天地更加广阔了。海顿高兴地把创作中心放到了交响乐这种体裁上。

其实，在海顿之前，已经有人在写交响乐了，他们的探索为海顿奠定了雄厚的基础。海顿在仔细地研究了前辈的作品之后，一部接一部地写出了自己的交响曲，他从 1757 年的第一号交响曲开始，一直写到了 1795 年，近四十年间一共创作了 104 部交响乐。在实践中，他建立起了一个宏伟的结构，形成了完善的基本模式，这就是四个形成对比和呼应的乐章。第一乐章通常是热情明朗的快板，第二乐章是抒情深沉的慢板，第三乐章是活泼幽默的小步

舞曲，最后则又是热情的快板。

这个模式的合理性，在于它的变化与统一，以及对人们心理习惯的把握。比如一开始，它用热情的气势一下子吸引住观众，把听者带进音乐之中。然后，用宁静的、优美如歌的慢板使人进入更深的意境。当听者沉浸于美好的遐想之后，一首活泼幽默的舞曲又调剂了气氛，它会使人心情轻松，不由得发出会心的微笑，而最后，又以热情和辉煌的音响，使全曲的气氛达到高潮。

不过，这个模式并不是不准改变的，有时候，海顿把中间两个乐章颠倒过来，给人以小小的意外。有时，他在热情的第一乐章前面，加上一个长长的、慢慢的、听上去颇有些严肃神秘的引子，结果，当快板出现的时候，显得格外可爱。各种各样的变化，出现在许多作品中，这给听者带来无尽的乐趣。人们惊讶：在 104 部交响曲中，怎么总是那么新鲜，充满了灵感和睿智。



不断地出新，这就是海顿音乐的魅力。后来，当他成为年青学子争相求教的大师时，他告诫说：

“条条框框有什么用处？艺术是自由的，不应该被机械的教条所束缚，受过训练的耳

朵是唯一的权威，我和任何人一样，有足够的权力来制定法则。”

虽然海顿的交响乐属于“纯音乐”，也就是没有文学性标题和描绘性的器乐作品，但它们都有着令人欣喜的各种各样的音乐性格。为了好记，人们根据其中的某些特点给他的交响乐起了有趣的绰号。比如第七十三交响乐叫做“狩猎”，这是因为它的末乐章主题带有狩猎号角音调特征；第八十二交响乐叫做“熊”，是因为末乐章有一段由低音提琴演奏的持续低音，它让人联想起大熊笨重的样子；第一百交响乐叫做“军队”，是因为第二乐章带有军乐风格；而第一百零三交响乐则由于一开头的一段定音鼓滚奏则被人们称做“鼓声”。

至于第四十五“告别”和第九十四“惊愕”这两个绰号的来源，就更有意思了。据说有一次乐队的全体成员都很想回家去与家人团聚，可是他们的主人却留恋乡间别墅的生活，迟迟不回城里去。作为仆人的乐手们是没有资格提出什么要求的，他们恳求海顿想个办法。海顿便写了一部新的交响乐，在第四乐章的末尾，他让一件件乐器顺序停止演奏，演奏员们一个个吹灭谱架上的蜡烛，拿着乐器离开。最后台上只剩下指挥海顿和两把小提琴了，在一片安静柔弱的音响中，结束了整部交响乐。主人很欣赏这首乐曲的新颖构思，同时他也明白了海顿的用意，第二天便迁回城里，放了大家的假。“惊愕”是海顿的一个小小的恶作剧——他发现贵妇人们来听他的交响乐只是为了附庸风雅，要不了多久，就会一个个进入梦乡。于是他在安祥轻柔的第二乐章中间，安排了一个突强(sf)，这一着很

灵，那些温文尔雅的贵妇人吓了一大跳，海顿心里大为得意。不过这些都是传说，何况在我们欣赏他的交响乐时，这些解释也不起什么作用，所以我们还是应该从音乐本身去领会海顿的创意，去获得属于我们自己的感受。

海顿乐观向上、健康明朗的性格是他的音乐格外受欢迎的一个重要原因。其实，海顿的一生并不都是一帆风顺的，做一个奴仆式的宫廷音乐家，肯定要忍受不少屈辱。而他的婚姻，也是一大苦恼。他娶了最不该娶的女人，她对音乐毫无兴趣，性格暴躁，对海顿的工作没有一点敬意，甚至常常把海顿写好的乐谱剪成卷头发的长纸条，或者用来包东西。他们一生都没法和睦相处，也没有孩子。海顿是怎么对待生活的呢?他保持了一颗纯净的心，甚至是天真的孩子式的心，他用微笑回报这个世界。

“在这个世界上，快乐而满足的人真是寥寥无几，人们到处为痛苦和忧虑所逼迫，也许你的作品有时可能成为一股源泉，而使那些满怀忧虑和百事劳心的人能够从中得到一时的安宁和憩息。”

这就是海顿的艺术观。他热爱生活，热爱周围的人们，愿意伸出手去帮助人们。



海顿与莫扎特的友谊，是音乐史上动人的佳话。他们结识的时候，海顿将近五十岁了，莫扎特只有他一半的年龄。可是海顿被莫扎特的天才深深地打动了，他向世人热情地宣称，莫扎特是了不起的音乐大师。他开始向莫扎特学习，有时候还亲自参加莫扎特作品的演奏。可他万万没有想到，这个天才竟会在他之前被死神带走，他为命运的不公和世人的冷酷而备感伤痛。他多么希望，这世界真的

像他在音乐里所创造的天国一样美好。

海顿不停地写作，他把音乐当作礼物赠给世人。宏大的交响曲，晶莹剔透的钢琴曲，优雅精致的室内乐，庄严的宗教作品……它们永远焕发出美的光彩。

清唱剧《创世纪》是海顿在 66 岁那一年完成的一部杰作，它讲述了上帝创造世界的故事。音乐一开始，是暗淡的 C 小和弦。缓慢凝重的运动，仿佛是尚处于一片混沌的天地，渐渐地，音乐流动起来，明朗起来，一个男中音庄严地唱道：



太初，上帝创造宇宙，
大地虚空混沌无形，
黑暗笼罩着深渊。
上帝的灵运行在水面上，
上帝说，应当有光——
从此，便有了光。

在“光”这个字眼上，一个辉煌明亮的 C 大和弦震响了，仿佛是世界诞生的一刹那。海顿年老的心被照亮了，他愉快地环顾世界，深深地期望，这个世界上不再有悲苦和阴暗，人之间不再有倾轧，到处都是阳光，和发自真心的微笑……



永恒的阳光

——奥地利作曲家莫扎特

(1756年——1791年)

占领了18世纪80年代维也纳几乎所有音乐舞台的，是莫扎特的作品。

他的歌剧不停地上演。先是《后宫的诱逃》，它讲述了在土耳其后宫里发生的一个故事：勇敢的小伙子救出了被俘的未婚妻，他们的爱情战胜了强权和世仇。接着是《费加罗的婚姻》：聪明的仆人以一连串妙计捉弄了好色的贵族主人，保卫了自己的婚姻。还有被命运惩罚的浪荡公子《唐璜》，神奇美妙的《魔笛》……剧



中各种各样的人物，通过性格鲜明而朗朗上口的曲调，栩栩如生地出现在剧院舞台上和人们的家里、在咖啡馆和大街上，几乎人人都会唱几段莫扎特的歌剧咏叹调。

还有数不清的各种形式的器乐作品。音乐厅和沙龙里都在演奏莫扎特的音乐，交响曲、协奏曲、弦乐的或木管的重奏、钢琴的或小提琴的独奏、小夜曲、嬉游曲……



维也纳沉浸在莫扎特明快优雅的音乐声中，而莫扎特，则沉浸在工作与成功的喜悦之中。他终于用自己的勤奋证明了上天赐与他的才华。

在来到维也纳之前，他生活在怎样可憎的环境中啊！



在家乡萨尔茨堡大主教的宫廷里，他足足受了8年的折磨，那个不懂音乐偏偏又装作音乐权威的大主教对他的作品充满了鄙夷，还常常辱骂他，让他干佣人的杂活。莫扎特想离开宫廷，可是大主教死不肯放，他剥夺了莫扎特的一切自由——包括创作的自由，行动的自由。莫扎特心中充满了

仇恨，因为大主教扼杀的不仅仅是他的生命，更重要的，是在扼杀他心中的音乐之神。

终于，在莫扎特25岁那一年，他挣脱了可怕的锁链，只身闯入音乐之都维也纳。他希望童年时期辉煌的经历，还能唤起人们的兴趣，使他获得应有的地位。

是啊，提起神童莫扎特，有谁不知道呢？他三岁学琴，4岁登台，5岁时就写出了好听的钢琴作品。身为宫廷乐师的父亲为了培养天才的儿子，放弃了自己的事业，一心一意教育这个小神童。为了让他得到更多的学习和展露的机会，他带领莫扎特游历欧洲各大城市。很快，小莫扎特又写出了歌剧、交响曲、协奏曲、大合唱……到处流传着有关这个孩子的神奇故事。比如，人们把陌生的乐谱放在他的琴上，他立刻就能演奏得天衣无缝，仿佛他早就练习了许多次似的。又有人用绸布把钢琴键盘全部盖上，他也能一音不差地弹奏出美妙动听的乐曲，他甚至能背过身去“反弹钢琴”。最奇妙的故事是发生在意大利的罗马，那一年他14岁。

这一天，罗马的西斯廷大教堂里，唱诗班正在排练一首为复活节演出准备的大合唱。这是教堂最宝贵的珍藏——阿莱格利的《求主怜悯歌》。这是一首非常动人的大合唱，它有九个声部，其中最高的声部是由童声独唱的一条美丽绝伦的旋律，它在另外八个声部和谐庄重的衬托下，显得格外纯净、明亮。莫扎特父子坐在教堂里，被这动人的音乐迷住了，他们屏住呼吸，一动不动地聆听。



第二天，有人慌慌张张地报告教皇：大事不好！从不外传的《求主怜悯歌》乐谱，出现在一个叫莫扎特的小音

乐家手里！不不，没有人泄露乐谱，是那个孩子凭记忆写下来的！

教皇立刻召见莫扎特。

“听说你记下了大合唱《求主怜悯歌》？”

“是的，尊敬的教皇大人。”

“把它递给我。”

教皇打开那份乐谱，仔细地看起来。



莫扎特的父亲忐忑不安。他听说，这份乐谱是西斯廷大教堂的珍宝，任何人不准外传，否则将受到开除教籍的严重处分。他盯着教皇那紧闭着的嘴。

微笑从那嘴唇边漾开来。教皇抬起头，一字一顿地问道：

“孩子，你如实地告诉我，这是你在听了一次排练之后，凭记忆写下来的？”

“是的，教皇大人。您发现有什么错误吗？”

莫扎特急切地想知道的，只是这个。

“不。它完全正确。”教皇把眼睛转向仍然紧张不安的父亲，“我决定——，”他顿了顿，“奖给你的儿子一枚金奖章。他是个不可多得的天才，好好培养他吧。”

维也纳人没有忘记过去的神童。可是，他们现在要看的，是青年莫扎特的才能——过去的荣誉只属于过去，今天，必须从现在重新开始。

莫扎特从教钢琴开始，为自己的生活开创出一小片天地，同时，埋下头来写作。很快，他的新作一部部地出现在写字台上，他把它们送到了宫廷和出版商那里，就这样，他的名字随着明快的音乐，响亮起来了。仅仅一年以

后，他就成了维也纳最受人们赞赏的音乐家，同时，也是欧洲最杰出的音乐家。

仅仅靠天赋，是不可能成功的。莫扎特曾说过："谁能付出与我同样的勤奋，谁就能获得与我同样的成就。"他的生活很简单，这就是不停地写作，不停地奔波于音乐厅和歌剧院中。他顾不上家庭里的妻子儿女，一心扑在音乐中。我们不用去寻找关于他每一天生活、工作的记录，只消看一看那浩瀚如大海一般的作品目录，就可以想象他的生活状况了。我们仅仅把他1781年来到维也纳，到1791年不幸早逝的这十年之中的作品，来一个大致的统计：七部交响曲，九部歌剧，四十多部各类体裁的管弦乐曲，三十多部协奏曲，四十多部室内乐作品，二十多部钢琴独奏曲，还有数不清的歌曲、合唱曲、宗教音乐。这真是令常人瞠目结舌的数量！且不说它们都是"从无到有"的创作，是需要无尽的灵感和技巧的工作，单单是把它们抄写一遍，也是令人难以想象的！

人们说，莫扎特的音乐是超越国界的语言，这是指他写出了人类共有的、对世界光明的信念和歌颂，对真善美的热爱。从另一个角度来看，他的音乐风格融合了意大利、法国、奥地利和德国的精华，既有华丽流畅的歌唱性，又有深刻宏大的史诗性，既有端庄优雅的宫廷气质，又有民间质朴天真的特色。他的交响曲写作技术是从海顿那里直接继承过来的，但他以自己灵动的音乐思维，使这种体裁变得更加精致、更加富于戏剧性的光彩。他的音乐只消几个小节，就会把听者自然而然地带入心旷神怡的情感世界之中。有人说，莫扎特写下的，是天国的音乐，他



自己就是上帝的一枝笔。

说这话的原因，还在于莫扎特的下笔神速。他常常在极短的时间内，把一部大作一挥而就，而作品中绝无任何粗糙之处，一切都是浑然天成地美好。莫扎特自己却说，你们谁也不会发觉，我在谈话、喝咖啡、散步甚至是睡觉的时候，都在为新作打腹稿。当我坐下来写的时候，一切都已经成熟了。



歌剧舞台，对莫扎特来说，是一个有趣的世界。他让音乐来表演人性的各个侧面：爱、恨、失望、嫉妒、聪明、愚蠢、幽默……各种角色都被性格鲜明的旋律“包装”得有声有色，它们在一起，构成了充满张力的戏剧关系。莫扎特还特别注意声乐艺术的展示，他的咏叹调将抒情与技巧结合在一起，充分地展示了人声的表现力，无论是歌者还是听者，都享受到莫大的快感。在歌剧中的管弦乐部分，莫扎特也赋予它们重任，使它们不再像以往的歌剧创作那样，只是歌唱的陪衬，而是积极地参与了戏剧。比如一开始暗示并概括了剧情的序曲，中间的气氛烘托等等，使歌剧带有一定的交响性，扩大了空间感。

1791 年 7 月，莫扎特写完了歌剧《魔笛》。这部神话歌剧讲述了光明与黑暗这两个世界的搏斗，最后，以光明世界的胜利而告终。两个月以后，歌剧《仁慈的狄托》也脱稿了，剧中的主人公、罗马皇帝狄托被阴谋者迫害，但最后，他以仁慈宽厚的心饶恕了罪人。接下来的一部大作，是专门为纪念死者而写的《安魂曲》。

提起这部《安魂曲》，还有一个恐怖而令人伤感的故事呢。

莫扎特耀眼的天才遮掩了维也纳另一位音乐家萨烈里的昔日光彩。这个满怀嫉妒的人到处说莫扎特的坏话，可是不见成效。他只得把希望寄托在莫扎特的死上。当他听说莫扎特生了重病，欣喜若狂，便穿上一身灰色的长袍，仅露出一双眼睛，来敲莫扎特的家门。他假说自己是受人之托，前来请莫扎特写一部《安魂曲》，若干天以后就来取。他没有透露姓名，神秘的样子使病中的莫扎特受到了刺激。就在他拼命赶写出《安魂曲》的绝大部分后，他终于在病痛和疲劳中死去了。这个故事被人们一再传说，并且搬上了戏剧舞台和电影银幕，弄得大多数人都信以为真了。

真实的情况是这样的。莫扎特的歌剧《唐璜》——毫无疑问，是一部杰作，今天仍在不断地上演——受到奥地利皇帝的冷落，他认为剧中的气氛很阴暗，人物的命运也很不幸，这让人看了以后不高兴。于是，他冷落了莫扎特。本来就没有多少钱的穷音乐家这下子境况就更惨了，他的天才虽然为他换来了荣誉，并没有使他获得应有的钱财。如今，皇帝的态度也影响了剧院的经理和出版商，他们收紧了本来就已吝啬到了令人发指的钱袋。莫扎特除了拼命写出新作，以重新获得上演和出版的机会以外，他又有什么别的出路呢？他在寒冷的日子里，坐在没有炉火的屋子奋力地写作着。病魔悄悄地潜入他瘦弱的身体，手中的笔也在吞噬着他的精力。在他将近完成包括 14 个乐章、长达 1 个小时的《安魂曲》时，他实在支持不住了，倒在枕上后，便再也没能醒过来。1791 年 12 月 4 日夜里，年仅 35 岁的莫扎特留下了他奉献给这个世界的所有



音乐珍宝，离开了人间。

他的葬礼可能是最悲惨的了。在风雪交加的日子里，几个朋友凑钱买了薄棺，将他送往墓地。因为天气太坏，他们都走了，只有墓地的马车夫把棺木运了去，草草掩埋了。几天以后，从病床上挣扎起来的妻子去墓地看望他，却已搞不清哪一处是他的坟冢了。



35 岁的年华，太短暂了。所有的人都为此扼腕叹息。但是，所有的人都知道，莫扎特是永生的，他活在他的音乐里，也活在每一个热爱音乐的人心中。





用痛苦换来欢乐（上）

——德国作曲家贝多芬

（1770年—1827年）

有人把贝多芬比作古希腊神话中的普罗米修斯。他不顾天神的警告，从天庭盗来火种，撒向大地，使人类获得了光明与温暖，而他自己则因违反了神界的规矩，受到永远的残酷的责罚。

有人把贝多芬比作音乐领域中的米开朗基罗。这位画家、雕塑家用他毕生的精力，来塑造完美的人类形象，赞美伟大的人类的力量，直至耗尽他的生命。



法国作家罗曼·罗兰对贝多芬有一段

著名的评说：

“对于一般受苦而奋斗的人，他是最大而最好的朋友。当我们对着世界的劫难感到忧伤时，他会到我们身旁来，好似坐在一个穿着丧服的母亲旁边，一言不发，在琴上唱着他隐忍的歌，安慰那哭泣的人。当我们对德与恶的庸俗斗争到疲惫的辰光，到此意志与信仰的海洋中浸润一下，将获得无可言喻的裨益。他分赠我们的是一股勇气，一种奋斗的欢乐，一种感到与神同在的醉意，仿佛在他和大自然不息的沟通之下，他竟感染了自然的深邃的力。”



让我们听听贝多芬自己怎样说：

“音乐是比一切智慧一切哲学更高的启示……谁能参透我音乐的意义，便能超脱寻常人无以振拔的苦难。”

好吧，就让我们循着他的人生道路，一起来探究他那无比广大的精神世界。

贝多芬有一个痛苦的童年。

他的家很穷。父亲是个才能平平但喝酒很凶的男高音歌手，在波恩宫廷的合唱队里有个勉强谋生的职位。他的母亲是不识字的家庭妇女，靠一双只会洗洗涮涮、缝缝补补的手维持着这个家。当贝多芬长到四岁的时候，他的父亲突然萌生了一种“责任感”：他梦想着把已经表现出音乐才能的儿子培养成莫扎特式的小神童，这样一来，他们的生活就会彻底翻身了，也许会周游世界、出入王宫呢。当然，吃穿什么的，就再也不用发愁了。

以这样的目的来培养儿子，可想而知，会是个什么样子。这位父亲一方面毫无经验，不知道怎样进行系统的教

育，只是根据自己很浅薄的音乐知识来训练孩子练琴，另一方面，他的脾气又相当暴躁，常常在深夜喝得醉醺醺的时候，从外面回到家里，一把揪起熟睡的儿子，扔到钢琴前面，强使他弹奏。泪水伴着琴声，这就是贝多芬的童年。有人慨叹：他没有因为父亲的“教育”而痛恨音乐，这真是一个奇迹。

总算命运还怜惜这个小男孩。渐渐地，他从音乐中找到了安慰，他发现了父亲一辈子也没有认识到的音乐美。一位善良的教堂管风琴家也发现了聪颖的贝多芬，他以认真的教学把孩子领进了真正的音乐世界。11 岁时，贝多芬成为宫廷乐队里最小的成员。13 岁时，他谋得了教堂琴师的职位，并且有一些钢琴作品得到了出版的机会。虽然家庭的贫困始终压迫着他，使他过早地为生计发愁，但音乐带来的快乐为他的生活增添了一抹亮色。

1787 年春天，是贝多芬终身难忘的日子。年仅 16 岁的他在莫扎特大师面前演奏了钢琴。莫扎特当场对在座的人们说：“请注意这个来自莱茵河畔的孩子，不久他将震惊全世界。”大师的鼓励和称赞使贝多芬看到了自己的远大前程，他多么想留在莫扎特的身边，一心一意地学习。可是，一封急信把贝多芬从维也纳召回了波恩——他的母亲病得很重，需要他的照料。一家人的生计也只有靠他了，他的父亲已经因酗酒失去了工作能力，若不是看他们一家人可怜，那点微薄的工资宫廷合唱队早就不发给他了。



于是，贝多芬又有了一个更加艰苦的少年时期。

他以尚幼嫩的双肩挑起了全副生活重担。除此之外，

练琴、写作，还有永无止境的学习，占据了属于他自己的所有时间。不久，慈爱的母亲去世了，因为父亲无能，作为长子的贝多芬成为两个弟弟的法律监护人，而这时，他自己也不过刚刚17岁。他必须忍受贫穷和屈辱，把这个破败的家尽力维护住，使之不至于崩溃。

为了弥补教育上的欠缺，贝多芬从1789年开始去波恩大学听哲学与古典文学课程，参加大学里的各种学术研讨活动。当法国大革命爆发时，他像所有的热血青年一样，对未来充满了美好的憧憬，他们举行集会，发表演说，声援法国革命，庆祝攻陷巴士底狱的胜利……就这样，在期望与无奈交织的日子里，在艺术召唤和生活重担的争夺中，贝多芬迈进了他的青年时代。



当他的两个弟弟终于到了自立的年龄时，贝多芬一刻也不能等待地奔向了音乐圣地维也纳。这一年，他已经是22岁了，要知道，在这样的年龄，莫扎特早就名扬欧洲乐坛了。

让贝多芬倍感伤心和遗憾的，是莫扎特大师已在一年以前离开了人世，现在，他作了“交响乐之父”海顿的学生。毫无疑问，海顿是伟大的音乐家，他的作品是完美的典范。可是贝多芬怎么也不能与老师统一感觉：不是老师嫌他的音乐情感太激烈、音响太尖锐，就是贝多芬觉得老师的音乐太保守、太“四平八稳”。当他把一组用心创作的钢琴曲交给海顿的时候，他得到的回答竟是“不宜于发表”。贝多芬为此困惑了许久：是我没有音乐才能吗？是我的感觉出了问题了吗？

自信帮助他走出了困境。表现个性，表现新时代的激

情，是每一个艺术家的权利。在资产阶级革命取得一个又一个胜利的同时，贝多芬的一部又一部新颖而大胆的作品问世了。钢琴曲《悲怆》、《月光》，交响曲第一“C大调”、第二“D大调”等等。作品中宏伟的构思、富于独创性的节奏型、迷人的旋律以及突然出现的对比，都标志着他已同旧世界的艺术决裂。

作为时代的新声，它们得到了进步人士的好评，很快，贝多芬在维也纳有了名气，他被公认为天才的钢琴家和作曲家，受到上流社会的青睐。

年轻的贝多芬却又一次受到命运的捉弄。他把人们对他的欣赏，看成是对他的衷心接纳。他与贵族小姐们谈情说爱，和纨绔子弟们一起打猎作乐，竟以为自己已成为他们那个阶层中的一员。当他忘情到了去向一位小姐求婚的地步时，冰冷的拒绝才使他猛然醒悟过来：原来，他们只不过是把他当作一个使人高兴的卖艺者而已！





贝多芬觉醒了。他的自尊使他变了一个人。

他不再与那些贵族青年们无忧无虑地在一起游玩，而是埋头进了只属于自己的精神世界之中。他发现，只有在这里，他才是完整的，真实的，自由的。

可是命运的恶作剧还远没有停止。它竟让一位年轻的前途无量的音乐家患上了致命的耳疾。从1796年开始，贝多芬的听力就出现了问题，他常常被可怕的耳鸣弄得夜不成眠，白天更是因为精力不能集中而作不成事。起初他还对医生满怀着期望，同时，强烈的自尊使他隐瞒着病情，在别人面前装作若无其事的样子。可是，他终于忍受不住了，在一封给朋友的信上他写道：



“我的亲爱的、我的善良的、我的肯挚的阿芒达……我多希望你能常在我身旁！你的贝多芬真是可怜至极。要知道我的最高贵的一部分，我的听觉，大大地衰退了。当我们同在一起时，我已觉得许多病象，我瞒着；但从此越来越恶劣……还会痊愈吗？我当然如此希望，可是非常渺茫；这一类的病是无药可治的。我得过着凄凉的生活，避开我心爱的一切人物，尤其是在这个如此可怜、如此自私的世界上！……我不得不在伤心的隐忍中栖身！固然我曾发愿要超临这些祸害；但又如何可能？”

“……我过着一种悲惨的生活。两年以来我躲避着一切交际，因为我不可能与人说：我聋了。要是我干着别的职业，也许还可以；但在我的行当里这是可怕的遭遇啊。……在剧院里，我得坐在贴近乐队的地方，才能懂得演员的说话。我听不见乐器和歌唱的高音，假如我的座位稍远的话。……人家柔和地说话时，我勉强听到一些，人家高声喊叫时，我简直痛苦难忍……我时常诅咒我的生命

……。”

到了1802年，他已经与疾病斗争得筋疲力尽了，加上又一次恋爱失败的打击，绝望渐渐地袭上他的心头，在一个悲凉的秋日，贝多芬悄悄地来到维也纳近郊的一个小村庄里，写下了一份遗嘱。

“——这样，我向你们告别了，——当然是很伤心地。——是的，我的希望，——至少在某种程度内痊愈的希望，把我遗弃了。好似秋天的树叶摇落枯萎一般，——这希望于我也枯萎死灭了。几乎和我来时一样。——我去了。——即使是最大的勇气——屡次在美妙的夏天支持过我的，它也消逝了。——噢！万能的主宰，给我一天纯粹的快乐吧！——我没有听到快乐的深远的声音已经多久！——噢！什么时候，——噢！神明！什么时候我再能在自然与人类的庙堂中感觉到欢乐？——永远不？噢！这太残酷了！”

欢乐的声音，不会来自于神明的赐予，它只能来自于坚强的内心，来自于生命本身。贝多芬在结束自己的生命之前，终于悟出了这个道理。于是，在写下这份遗嘱之后几天，他缓缓地但步履坚定地从那个被选定为人生最后一站的小村庄里走了出来。现在，这个小村庄变成了他新的征程的起点，一个真正的心灵的胜利者成长起来了。



“……我的青春，是的，我的青春不过才开始。……我要扼住命运的咽喉。它绝不能使我完全屈服……噢！能把人生活上千百次，真是多美！”



用痛苦换来欢乐（下）

——德国作曲家贝多芬

（1770年——1827年）



重新迸发的生命力呈现在贝多芬的音乐之中。从1804年起，他进入了创作的高峰时期。先是充满豪情壮志与理想主义精神的第三交响曲“英雄”，然后又有不屈不挠、表现出人类至高尊严的第五交响曲“命运”、洋溢着对大自然挚爱之情的第六交响曲“田园”、辉煌的“皇帝”钢琴协奏曲、庄严的《爱格蒙特》序曲、情感奔放、无拘无束的“热情”奏鸣曲……它们的相继问世，使贝多芬的名字变得越发响亮了起来。在那些年里，维也纳人为拥有贝多芬而骄傲，他的名字成了伟大音乐

艺术的代名词。

"英雄"交响曲原本是贝多芬题献给法国革命的领袖拿破仑的一部心爱之作。他在其中讴歌为真理而献身的英雄，鼓舞人民前赴后继地为自由而奋斗，并寄托了对光明未来的全部期望。然而，拿破仑称帝的消息传来，使贝多芬大为愤慨。他撕去写好了题词的封面，重新写上这样的一行字：

"英雄交响曲。为纪念一位伟大的人物而作。"

这部作品被看作是欧洲音乐史上的里程碑。首先，它是属于人民的艺术，它与现实生活有着直接的联系，而不像过去，仅为少数人或是贵族服务。同时，贝多芬还赋予音乐以深刻的思想性，在这里，音乐成为负载者，它以完美的形式来传达作曲家的观念。贝多芬从此改变了器乐曲只是作为娱乐的目的。

"英雄"交响曲的第一乐章主题是召唤式的号角音调，它的展开部是战斗场面的描绘，而再现部显然是辉煌的胜利。第二乐章是一首悲壮深沉的葬礼进行曲，迟重的节奏令人联想起抬着英雄的棺椁缓缓走向墓地的情景。贝多芬在葬礼进行曲的中间，用一段明朗抒情的音乐来回顾英雄生前的理想、业绩，又用一段强烈激昂的音乐，来鼓舞人们从死亡中获得升华与奋进的力量。第三乐章是一首充满活力的谐谑曲，乐观向上，不断进取，是它的主要精神。最后，在第四乐章，贝多芬写了一个十分有趣的变奏曲：一条简洁的主题经过了十次变奏，音响越来越丰富，情绪越来越热烈，并且派生出新的因素，终于，它变成了一首伟大的凯旋之歌，使全曲在欢呼声中响亮地结束。



《第五交响曲》"命运"是贝多芬所有交响曲中演奏最多、最为人们熟知的作品，它是伟大的人之力量的体现。在

暴风雨一般的人生拼搏中，在深刻的沉思与美好的憧憬中，在投入的工作和奋发向上的努力中，人成长为伟大的勇士，成为命运的主宰。贝多芬用自己的生命证实的这一切，生动地反映在这部雄浑的交响曲中。它那强劲的力量和坚定的信念，鼓舞着一代又一代人。

贝多芬的精神世界是极其丰富的。他不仅有不屈不挠的英雄豪气，也有温柔抒情的、诙谐天真的以及忧郁的性格侧面。不过，他的温柔抒情不像浪漫主义时期的许多音乐那样，带有一种小儿女情调，它们是明朗健康的，富于古曲艺术特有的典雅与端庄。他的忧郁也不是浪漫主义式的悲观、绝望，而是如古希腊悲剧一般，具有一种永恒的伟大的内在力量。当贝多芬倘佯于美丽的大自然中时，他又会像孩子一样欢欣喜悦，无论是小鸟的鸣啭，还是小溪的潺潺流淌，微风的吹拂，都会给他那饱经磨难的心带来无限的欣慰。他在《第六交响曲》“田园”中，描绘了自然景色，也描绘了在田野里耕作的农民们那无忧无虑的歌舞。他用音乐来模仿狂风大作、雷鸣电闪，也尽情地表现雨后天晴时田野里的安详静谧，以及他内心深处油然而升的赞美之情。



使音乐具有描绘的功能，这并不是贝多芬的首创。但是他在这方面的成功为后人拓宽了道路，19 世纪的人们正是将贝多芬的成功作为起点进行更大发展的。在音乐中表现鲜明的个性，也是贝多芬为后人树立的榜样，当年海顿批评他的情感过激、和声音响尖锐、力度对比过大等等，后来都成为他的音乐中极受人们赞赏的个性因素。至于他大胆地改革音乐形式，创造新的表现手段，更是具有重大意义的历史性贡献。

1823 年，贝多芬完成了他最后的巨作：《第九交响曲》。这是一部可以令全人类为之骄傲的作品。四个乐章的安排

是这样的：第一乐章是严峻、激烈的快板，有如艰苦的人生搏斗；第二乐章是速度很快的、充满活力的谐谑曲，它体现了青春的力量与奋发的精神；第三乐章是如歌的柔板，它是哲理般的沉思与美好的冥想。这三个乐章都是为第四乐章、即全曲的中心所作的长长的铺衬，正像人类在到达美好境界之前所必须走过的漫长的道路一样。

第四乐章是一个宏伟的篇章。贝多芬深感单纯的器乐难以表达他的思想，所以他把一个合唱队与四位独唱者带到了交响曲这种形式中，并且选用德国诗人席勒的《欢乐颂》作为歌词。当引子一一回顾前三个乐章的主题时，贝多芬都用弦乐低音声部奏出的朗诵调将它们一一否定——因为他在寻找欢乐的主题。终于，一条纯朴的旋律出现在低音声部，虽然它还有些犹豫，还不那么明晰，但是，贝多芬毫不犹豫地欢呼道：对了！终于找到了！

这个主题就是"欢乐颂"。它从低音区逐渐向上升起，力度越来越强，音色也越来越明亮，当它达到第一个高潮，突然被严峻的号角声打断的时候，男中音独唱者响亮地唱道：

"哦，朋友，何必重弹老调，还是让我们的歌声汇合成欢乐的合唱吧！"



合唱队在四位独唱者的带领下，坚定而欢欣地唱出了席勒的诗句：

欢乐女神，圣洁美丽，
灿烂光芒照大地，
我们心中充满热情，
来到你的圣殿里，
你的力量能使人们
消除一切分歧，
在你光辉照耀下面

人们团结成兄弟。

……

这首合唱是那样的纯朴，却又是那样地感人肺腑。在歌声中，一切人世的纠纷都显得渺小而微不足道，唯有和平的欢乐，才是至高无上的。贝多芬在乐章的中间将“欢乐颂”演变为一首进行曲，在行进节奏中，人们唱道：

弟兄们，请你们欢欢喜喜，

在人生的旅程上前进，



像行星在天空里运行，

像英雄一样快乐地走向胜利。

音乐再一次达到高潮，突然，一首速度徐缓、旋律舒展的赞美歌出现了：

万民啊！拥抱在一起！

和全世界的人接吻！

弟兄们——在上帝的天庭，

一定有天父住在那里。

这首赞美歌就像是天使的召唤一般，圣洁而明亮，它把听者带入了无限的憧憬之中。在乐章的最后，贝多芬把欢乐颂与赞美歌叠置到一起，构成了宏大的音响洪流，它裹挟着人们加入狂欢的队伍，这场面正如法国作家罗曼·罗兰形容的那样：

“整个人类向天空张着手臂，大声疾呼着扑向‘欢乐’，把它紧紧地搂在怀里。”

贝多芬没有活着见到人类和平，更没有见到世界大同。直到这部作品发表一百七十多年后的今天，我们也没有看到这美好的憧憬变成事实。但是，贝多芬的期望已经深深地扎根在每一个人的心中，它已成为我们的期望。不管这期望的日子还会有多长，为之奋斗的道路还有多么艰辛，真正的欢乐，是一定会到来的。



自由的精灵

（1820年——1900年）

……

我若是一朵
轻捷的浮云能和
你同飞，

我若是一片
落叶，你所能提
携；

我若是一阵
波浪，能喘息于
你的神威，

分享你雄强
的脉搏，自由不
羁，

仅次于，哦，
仅次于不可控制
的你；

我若能像在
少年时，作为伴
侣，

随你同游天



际，因为在那时节，
似乎超越你天界的神速也不为奇迹；

我也就不至于像现在这样急切，
向你苦苦祈求。哦，快把我扬起，
就像你扬起波浪、浮云、落叶！
我倾覆于人生的荆棘！我在流血！
……



像你以森林演奏，请也以我为琴，
哪怕我的叶片也像森林的一样凋谢！

这是英国浪漫主义诗人雪莱在1819年写的诗。

什么是浪漫主义？你从这首诗中应该能体会出来。或者，我们再引用一段权威性的解释：

浪漫主义，一种势如破竹的反对权威、传统和古典模式的运动，在18世纪后期到19世纪中期横扫西方文明。

在普通的英文词典里，“浪漫的”（Romantic）这个词有更广义的解释，诸如热烈而夸张的情感，脱离现实耽于幻想，传奇色彩，放荡不羁，无视传统（有趣的是在中国古代汉语中早已有“浪漫”这个词，它的含义也是“任意”、“无拘束”，此外还有“烂漫的”这一层意思。这是一个翻译得极妙的词。）。

人们把浪漫主义看作是酒神狄俄尼索斯精神的发扬光大。在古希腊神话中，狄俄尼索斯是狂欢之神——常春藤花环和巨大的酒杯是他的行头，和手持弓箭及里拉琴、代表光明和理性的阿波罗相对应。

实际上，在任何一个时代，理性的阿波罗精神和感性的狄俄尼索斯精神都是共存的，只是有时候特别强调一个方面而已。现在就让我们来看看19世纪的欧洲文化，为什么被称作“浪漫主义”。

这个时期的人们渴望突破传统的束缚。就像雪莱笔下的西风一样，他们以打破旧日规矩为己任，让情感成为行动的主宰，而不愿再受到理智的捆缚。

爱情题材在这个时期的创作中最为突出，这种纯粹的个人体验在19世纪的文学、绘画、音乐中到处都是。而且，这爱情还大多是悲剧性的，充满了磨难的，因而更加感人。

幻想，也是这个时期在题材上的一大特征。它不是古典时期的那种理想，它没有确切的目标，而只是脱离现实的梦。也许这与欧洲革命的一次又一次失败有关。曾经怀有的期望被失望所替代，平等、自由、民主迟迟不来，导致一些人采取逃避的方式，走进幻境。他们向往久远的过去，或者是遥远的国度，离奇的中世纪传奇和吉卜赛人的生活情景。



大自然在人们笔下有了灵性，或悲伤、激情，或柔情蜜意。你会在冬天的寒风中看到孤独旅者的身影，也会在大海的怒涛中听见拼搏者的呼喊——人与大自然紧密地融为一体，同呼吸，共命运。

音乐语言就在这种种背景之下产生了巨大的变化。一些人热衷于“标题音乐”，这是将音乐与文学、绘画等姊妹艺术相联姻的产物，它有具体的情景描绘，有动人的情节，因此古典的、均衡的音乐结构被破坏了——一切都要

服从于情节和情感的需要。音乐力度的两极反差加大了，极强和极弱、微妙的渐变，都是常见的手段。音色这个因素得到了空前的重视，为了表现怪诞离奇的幻境，人们挖空心思地创造出新颖的演奏法和新的乐器，沉迷于各种各样的音色组合。

浪漫主义音乐的特征之一，是表现手段高度个性化。每一个人都会让你在短短的一条旋律、一片音响中就辨认出他的形象来：李斯特的狂放、肖邦的忧郁、柴科夫斯基的悲伤、瓦格纳的高贵、舒伯特的迷惘、舒曼的多愁善感……你决不会搞错。他们的个人情怀得到了充分的表露，有些作品简直就是自传。



广泛的民族主义运动导致了音乐的民族化。捷克的、俄罗斯的、匈牙利的，还有挪威、芬兰的音乐，从 19 世纪中叶开始融入了欧洲主流音乐文化，为欧洲乐坛吹来了强劲的风。富有特色的旋律和节奏带听者走向更加广袤的田野，走进民间五彩缤纷的生活中。

可以说，浪漫主义本身就是一首情感丰富的诗，一幅绚烂的画，一部波澜壮阔的交响乐。我们只有在一一读过、看过、听过之后，才能得出整体印象。





冬日里的憧憬

——奥地利作曲家舒伯特

(1797年——1828年)

轻柔的圆舞曲节奏在钢琴上响起来。一个愉快的声音唱道：

“我梦见无数鲜花开放在五月的原野，

我梦见如茵的草地，小鸟在高声鸣啭。

我梦见美丽的姑娘，对我展开爱的笑靥，

她给我甜蜜的亲吻，我的心里多么温暖。”



突然，明亮的色调一下子变得暗淡下来，钢琴凄厉的音型使人心惊：

“雄鸡啼鸣，把我从梦中惊醒，
四周是黑暗和寒冷，只听见乌鸦的叫声。
茫然独自枯坐，还想追回那梦境。”
接下来的是无奈，是辛酸，是自嘲：
“是谁在玻璃窗上，画着绿色的枝叶？
你们别嘲笑我，在冬天，却做着春天的梦！”



轻轻地，钢琴结束了这首催人落泪的歌。

这是奥地利作曲家舒伯特在1827年创作的歌曲《春梦》。那一年舒伯特30岁。

30岁，正是一个人创作精力最旺盛、事业正蒸蒸日上的美好时期。可是谁能想到，舒伯特的一生，已经走到了尽头？

他自己可能预感到了，死神已离他的门口不远。有人问他：近来你在写些什么？

“一组可怕的歌。”他回答道。

这就是他的杰作，声乐套曲《冬之旅》。歌词是诗人威廉·缪勒的一组短诗，其中描写了一个被心上人抛弃的不幸者，在冬天的夜晚独自踏上流浪之路。除了《春梦》以外，这部套曲还有23首歌，每一首都充满了伤心绝望的感情。在那些音符中，我们总是会看见那个孤独的身影，他被凛冽的寒风裹挟，被冷雨打湿衣衫，云端里的太阳是那么遥远，春天的信息却迟迟不来。归宿在哪里？何处是流浪的尽头？

最后一首歌是《老艺人》。

“村后有个卖艺的老人，
用冻僵了的手指勉强摇着八音琴，
他光脚站在雪地里，
面前的小碟里没有几个钱币。
谁也不来听他喑哑的歌声，
只有恶狗对他狂叫狺狺。
亲爱的老人，我愿与你同行，
你愿不愿唱我的歌，
为我弹起你的琴？”

舒伯特的一生正像这位老艺人。他写了这么多美好的歌献给这个他深深热爱的世界，可这世界却报之以冷眼。他的一切梦幻都在最后破灭了，于是，他背上行囊，头也不回地离开了世界。

1828 年冬，一座新坟悄悄地出现在维也纳圣约瑟夫教堂的墓地上，旁边即是伟大的贝多芬的墓。年轻的舒伯特与他毗邻长眠。

春天来得太迟了。可是，假如舒伯特地下有灵，他会多么欣喜：人们热爱他的歌，热爱他的交响乐，他的钢琴曲……今天，提起舒伯特的名字，有谁不在心里涌起深深的敬意？人们在他的旋律中，追寻他的踪迹，与他一同欢笑，一同落泪，一同祈盼世界的光明。



人们称舒伯特为“歌曲大王”。他一生中写了六百多首歌曲，它们创造出来的美好意境，永远地留在了一代又一代人们的心里。活泼可爱的《鳟鱼》、纯洁的《纺车旁的玛格丽特》、栩栩如生的《魔王》、虔诚的《圣母颂》、多情的《小夜曲》……本来，歌曲这种短小的形式

不太受人们重视，可是舒伯特用自己的天赋，把这种形式升华为完美的音乐体裁，这就是音乐与诗歌相结合而产生的最美丽的女儿——艺术歌曲。它的旋律优美动听，诗歌在旋律中获得了新的灵魂。而钢琴伴奏，这个过去只提供简单节奏与和声背景的角色，在舒伯特的笔下也参与了情绪的铺展、形象的刻画，它与歌唱旋律融为一体，不可分割。





《魔王》是舒伯特根据德国大诗人歌德的叙事诗而作的。在完成谱曲之后，他自己很满意，想请当时也住在维也纳的歌德听一听，可是羞涩的性格使他不敢去拜访这位诗人，他把歌曲寄给了歌德。据说，歌德在看到这首歌后并没有什么特别的感受（为他的诗歌谱曲的人太多了，而他的音乐造诣还不足以仅从乐谱中就能看出作品的好坏来），便搁在了一旁。不久，在一次聚会中歌德听到有人演唱了这首《魔王》，他被音乐深深地打动了，立刻打听作曲者的名字，这才知道原来他早就见到过这份乐谱，他遗憾地承认自己眼力太差了，“不识货”。

歌德这首叙事诗歌的故事来自于民间传说：一位父亲

在深夜里骑马狂奔，他的怀里抱着病重的孩子。森林在夜风中呼啸，马蹄急促地敲打着乡间的土路，孩子叫道：

“爸爸，魔王来了，他让我跟他去，说他的家里有好吃的好玩的，他的女儿会陪我一起做游戏！”

父亲心里惊慌，他安慰着儿子：“别怕，我的孩子，没有什么魔王，那只是风吹树梢响。”

“爸爸，我已经看到了魔王的影子，他抓住我不放！”

“别怕，我的好儿子，那只是云雾在飘荡！”

他搂紧孩子，拼命地鞭打马儿往家赶。可是，就在马儿终于停在家门口的时候，父亲怀里的孩子已经死去。

舒伯特的这首歌虽然只是一首独唱，只有一架钢琴伴奏，但它的效果是相当惊人的，就像是一部小小的戏剧。他用高音区惊恐的音调代表孩子的呼救，用中低音区故作镇静的安慰的语气代表父亲，而充满了诱惑以及恐吓的声音是对魔王形象的刻画。钢琴伴奏在这里起到了极其重要的作用，它那急促的始终不停的敲打声既像马蹄得得，又营造了紧张不安的气氛，直到最后才停下来，当歌者唱到“怀里的孩子已经死去”时，钢琴用惨重的和弦结束了整个悲剧。



在许多歌曲中，舒伯特都运用了生动的造型性音乐语言。比如《纺车旁的玛格丽特》，钢琴伴奏采用旋转的音型，使人联想到不停转动的纺车和姑娘不安的心情，而她对爱情的期盼和焦虑又充分地在旋律的起伏之中表现出来；《小夜曲》的旋律舒展优美，钢琴伴奏部分模仿吉它的弹拨，全曲勾画出一个动人的情景：晚风徐徐，月亮升

起，小伙子来到树林里弹起琴唱起歌，等待着心上人。《鳟鱼》的写作也是很精致的：诗人来到小河边，看着水中活泼的小鳟鱼，满心愉快。可是一个贪婪的渔夫走来了，他不由分说地把河水搅浑，捞走了小鳟鱼。眼看着大自然的美景被破坏，诗人不禁愤愤然。舒伯特用轻快灵活的钢琴伴奏音型来描写小鱼游动，水波荡漾，用沉重的节奏以及不谐和的和弦来描绘贪婪的渔夫，使听者仿佛真的看到了歌中描述的一切。



“歌曲大王”也非常擅长于器乐曲的写作。他的交响曲一共有九部，今天我们最常听到的是第八部“未完成”。因为他这部交响曲只写了两个乐章，而按照常规，交响曲应该有四个乐章。不是像多愁善感者猜测的那样——死神夺去了他手中的笔，使他没完成这部大作（后来他还写了第九交响曲），是他的构思如此：他已经在两个乐章中讲完了所有的话。在迷惘中追索道路，先是在贝多芬的鼓舞下奋力抗争，最后以失望告终；第二乐章是唱给自己的温柔而凄婉的歌。第九交响曲也有个绰号：“伟大”，有人把它看作他生命最后的火花，它勃发出青春的活力。也许就是这部作品，汲干了他心里的最后一滴热血。

你能想象吗？舒伯特从来没有听到过自己的交响曲作品。他请不起乐队来演奏，甚至没有这么多谱纸去为每一位演奏员抄写分谱。可是今天，他的“未完成”和“伟大”交响曲却是世界上各大交响乐团的保留曲目！

舒伯特一直都很穷。没权没势，便难以得到展示自己才能的机会。有时候，出版商拿他的杰作饱了私囊之后，

会赏给舒伯特几个小钱。在音符世界中才华横溢、头脑敏捷的舒伯特，在世俗生活中却始终是个受骗者。

还有好多好多不同形式的作品，比如室内乐、戏剧配乐、大合唱，独奏曲……。如果你看到密密麻麻的作品细目，也许会问：31 岁就辞世了的人，会有这么多作品，难道他每一分钟都在写音乐吗？

真的是这样。除了他年幼的时候，他的一生，从 8 岁开始便与音乐结缘了。他的思维、他的语言，他对生活的感受，都是音乐。他深情讴歌了一生。

舒伯特，我们这些生活在你以后将近二百年的人，在这里呼唤你的名字。让我们握住你的手，一同来听你留在这个世界上的歌吧！







摧毁旧日城堡的勇士

——法国作曲家柏辽兹

（1803年——1869年）



柏辽兹是一个怪人——当他的作品问世时，人们这样说。

柏辽兹无视传统。和声音响刺耳，曲式不规范。拿神圣的曲调开玩笑。——这是巴黎音乐学院的教授们对他的《幻想交响曲》的评价。

“这个年轻人不干音乐是很大的幸福，因为他要干音乐，他就会遭殃！”大名鼎鼎的意大利作曲家罗西尼断言。

柏辽兹怎么了？他是谁？

1830 年 12 月，赫克托·柏辽兹这个

名字把巴黎音乐界搅得一团混乱。人们开始注意这个名不见经传的27岁的小伙子。

他是巴黎音乐学院的学生。在此之前曾经在一所医科学校读书，据说因为忍受不了尸体解剖这一类的课程，他才得以摆脱当医生的父亲的命令，转而从事他喜欢的音乐事业。他对音乐的爱超乎常人，比如他为了在观看一部歌剧之前对作品有所了解，他会细细研究总谱，以至于将其全部背下来。他听到乐队中原有的一支短笛被用长笛替代，他竟会在剧院的最后一排(这是买不起好票的穷学生常坐的位置)大叫：“你们这些骗子！那应该是一支短笛！”

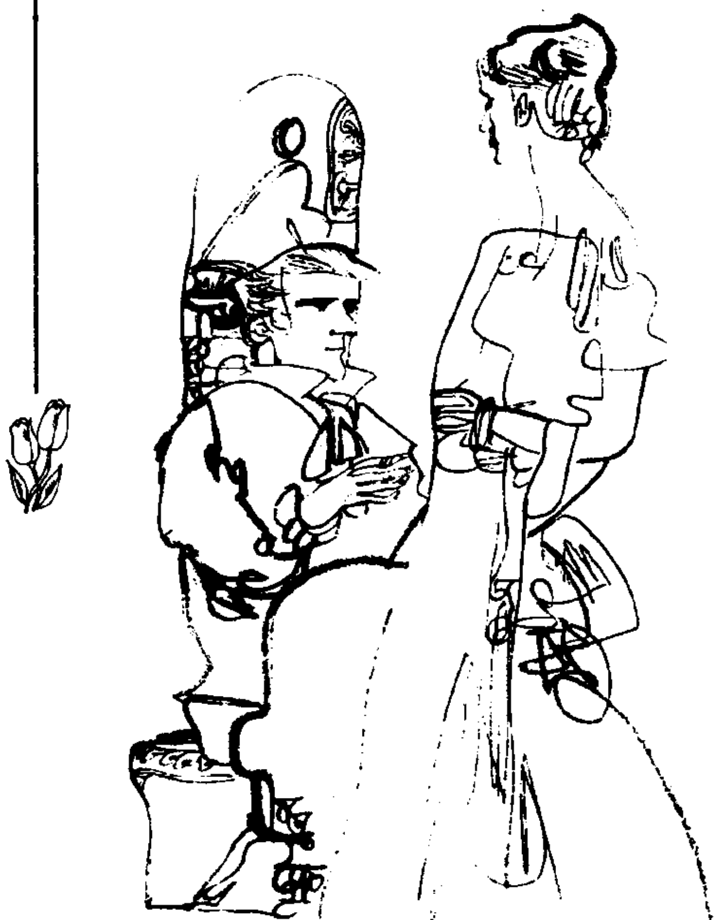
他还是一个热爱莎士比亚到了走火入魔地步的人——一位以演莎翁剧中最美丽、最温柔的女主角而闻名的英国演员，被柏辽兹爱得死去活来。他给这位史密森小姐写了好多表白爱慕之情的信，可是没有得到任何回音。于是，为了寄托这份感情，他写了一部《幻想交响曲》，倾诉他的爱，还有“恨”。

这是他写在《幻想交响曲》总谱扉页上的一段解说词：



“一个神经质而又有丰富想象力的年轻音乐家在失恋的绝望中突然发病，吞下了麻醉剂。但剂量太小，不足以引起死亡，而使他进入昏迷沉睡的状态。他的感觉、情感和记忆都在他混乱的头脑中转化为音乐的形象和乐思。他所爱的人本身也变成了一条旋律，一个无论在哪儿都萦绕着他不断出现的主题(固定乐思)。”

接下来是五个各自带有小标题和解说的乐章。第一乐



章是“梦幻与热情”。柏辽兹解释说，这个乐章先是描写了年轻人在尚未遇见心上人时的空虚感，然后心上人出现，使他体会到了爱情带来的激动、痛苦、疯狂、嫉妒等等一切滋味。他的音乐写得颇为传神，时而温柔、时而迷茫，时而狂热、时而凄凉，把一个“神经质的、有丰富想象力的年轻人”的心态描写得淋漓尽致。尤其令人印象深刻的，是那个“固定乐思”——即心上人的形象，她超凡脱俗，美丽温柔，既可以使人的心安定，又可以使人陷入迷狂。年轻人在满腔的柔情与疯狂之间徘徊，最后却只能以无奈的“宗教式的慰藉”来取得一点平静——因为他的努力全部付诸东流了。

第二乐章的小标题是“舞会”。它描绘了这样一个场面：豪华的舞会上，人们在悠扬的音乐声中翩翩起舞，年轻人焦躁的心在这里也得到了暂时的安慰，他投身到欢乐之中。可是蓦地，他眼前出现了那个最美丽温柔的形象，她也在这里跳舞！……是真的看见了她，还是幻觉？他搞不

清，只觉得一阵眩晕，一阵激动。舞会还在继续，人们还在翩翩起舞，他的心却已没有了先前的愉快和平宁。

第三乐章是“在田野上”。为了让头脑冷静下来，年轻人去田野上散步。这里是多么安详、静谧，只能隐隐约约地听见远处一应一答的牧笛声。微风抚慰着发烫的额头，满眼绿色葱茏，他渐渐地平静了。可是，那个影子却不依不饶地追随了来，在年轻人眼前飘浮着，无尽的痛苦又占据了他的心。隆隆的雷声在天边滚动，它是不祥之兆吗?

接下来的事情果然不妙——年轻人因为得不到所爱，竟将心上人杀死了!当然，法律不会放过他。你听，这是第四乐章“赴刑进行曲”。威严的声音令人联想到这样的场面：一支押着杀人犯的队伍在前进，他们铁青着脸，敲着鼓，吹着号，向断头台走去。一切都那么恐怖，连围观者都不敢出声了。他们跟在这支队伍后面，来观看杀人犯的结局。那年轻人怎样了?他可真有趣，竟然在脑袋放在断头台上的时候，还在追忆他的心上人，那个固定乐思不是又响起来了吗?砰!铡刀从高高的架子上坠落下来，一下子打断了这甜蜜的回忆，也割下了杀人犯的头。



你不要以为事情到此就结束了。不，还有更加惊人的一幕呢：柏辽兹在第五乐章中描绘了地狱里的景色，这是“妖魔的夜宴”。坠入地狱的年轻人发现，这里另有一番天地：妖魔鬼怪们跳着奇异的舞蹈，他们尖叫、狂笑，一片喧嚣。天啊，那边舞过来的，不就是我的心上人吗?原来她也成了这里的一员!只见她歪歪扭扭的，全不见了从前的温柔美丽，与周围的女妖怪们并没有什么区别。年轻

人在她的带领下，参加到地狱的弥撒仪式中。庄严的旋律响起来了，这是中世纪的宗教圣咏“末日的审判”。不过，它虽然庄严，围绕着它的却是女巫们嘲弄的笑声和怪异的舞步。这首“女巫回旋曲”与圣咏旋律交织在一起，愈演愈烈，最后达到了狂热的高潮。

这就是柏辽兹备受指摘的作品。几乎所有的人都不赞同他的创新，人们干脆说，这不是音乐。作曲家罗西尼的那句话对一个年轻的学生来说几乎是灭顶之灾。而令他预想不到的，是他的创新竟然引起了一场激烈的音乐美学争论，这就是音乐能不能、或者该不该具有描绘的功能。有人说，音乐就是音符组合的逻辑，它提供的只是纯粹的音响美，而不是什么故事，或者什么形象。柏辽兹的作品降低了音乐的意义，它是大杂烩。



其实，说到音乐的描绘性功能，它很早就被人发现并且运用了。且不说 16 世纪和 17 世纪作曲家们的种种尝试，即便是备受人们崇敬的 18 世纪初的巴赫，也有描述具体场景的作品。而贝多芬的例子更多了，他在《田园交响曲》中那么逼真地用乐器模仿了鸟儿的叫声，以及狂风大作、雷声轰鸣，这难道不是非常成功的吗?既然允许人们在听音乐的时候展开自己丰富的想象，那为什么不允许作曲家在标题上点明自己的意图，以帮助大家的想象，同时防止错误的理解呢?再说，音乐为什么不能与文学联姻，共同塑造一个更加丰满的世界呢?

支持者毕竟还是有的。那是一些勇于创新、渴望突破传统束缚的年轻人。比如匈牙利作曲家、钢琴家李斯特就是他最忠实的伙伴。他为柏辽兹的创新拍手叫好，为了使

柏辽兹的音乐得到更多的理解，他将“赴刑进行曲”等段落改编为钢琴曲，在音乐会上演奏，后来他还专门写文章介绍柏辽兹的音乐，阐述他们关于音乐创作的种种新观念。他们不仅与传统的护卫者们激烈地争论，并且以一部又一部的“标题音乐”作品来证明他们的思想。他们逐渐从不被理解到获得知音，从孤军奋战到拥有大批的追随者，终于形成了19世纪欧洲音乐发展史中最强有力的洪流，这就是将音乐与其它姊妹艺术相结合，形成“综合的艺术”。

柏辽兹勇敢地在自己选择的道路上前进。1834年他创作了仍然是带标题的交响曲《哈罗尔德在意大利》，它取材于英国诗人拜伦的长诗《恰尔德·哈罗尔德》，叙述了一位放弃贵族地位和优裕生活、追求真理与自由的流浪者的种种境遇和心路历程。一部带有独唱与合唱的七个乐章的《罗密欧与朱丽叶》被他称作“戏剧交响乐”，它描绘了莎士比亚的整个戏剧故事，包括爱情、决斗以及葬礼等等具体而生动的情节。类似的作品还有戏剧康塔塔《浮士德的沉沦》、《葬礼与凯旋交响曲》、为女高音和管弦乐队而作的《克利奥佩特拉之死》等等。此外，柏辽兹还写了一些歌剧和宗教音乐作品，如《特洛伊人》、《基督的童年》等。



柏辽兹创作风格的与众不同之处，除了有明确的文学性标题和戏剧性的情节描绘以外，是他还特别重视配器，其色彩之丰富新颖达到了前所未有的程度。他认为每一件乐器都有自己的个性和特殊的表现力，因而他赋予它们专门的角色。他还常常为了获得某种效果而创造新奇的演奏

法，比如在《幻想交响曲》中，他让小提琴演奏员用他们的弓杆敲击琴弦，发出噼噼啪啪的噪音，来模仿地狱中幽灵们跳舞时的白骨撞击声。他不仅呼吁应该在音乐学院开设一门专门教授配器法的课程，而且还写了一本详尽的、生动有趣的《管弦乐法》，它后来成为作曲专业的重要教材。

柏辽兹把他的毕生精力都献给了音乐事业，可是他自己的生活却很不幸。先是那位让他死去活来的心上人史密森小姐因为听到了柏辽兹为爱她而写的《幻想交响曲》，大受感动，终于以身相许，嫁给了年轻的作曲家。可没过多久，柏辽兹就发现他搞错了：他心目中最美丽温柔的形象不存在于生活中，她仅存在于莎士比亚那支神奇的笔下。结果是他们分道扬镳了。他的第二次婚姻是与一位著名歌唱家缔结的，可惜也以失败告终，后来他唯一的心爱的儿子又不幸早夭，这使他的晚年生活十分凄惨。他所提倡的“新音乐”在法国以外的国家发展得比较顺利，可在国内却仍然处境维艰。他的作品很难上演，他常常为了争取到演出的机会而东奔西跑，花去大量的时间。让今天的人们难以想象的，是柏辽兹这位作曲天才竟不得不以音乐评论家的职业来养活自己。由于他的文笔相当犀利而且生动，使他成了一个著名的评论家，受到人们的赞赏。他常常为此而苦笑：无论如何，这不是他理想中的成功。



李斯特说得好：“不能理解和怪异——这就是每个音乐天才由于被人嫉妒而引起的、应得的不幸。”“应得的”，这话说得多么有气概！为了自己的艺术理想，创新者们必须过着艰难的日子，他们的思想往往要在很久以后

才能被世界接受，而这时候他们可能早就离世了！

柏辽兹是一位勇士。让我们以李斯特的一段话来结束对柏辽兹的回忆：

“不论柏辽兹的缪斯的心情如何，——是痛苦还是温和，是失望还是欢乐，是虔诚还是凶恶；也不论是在什么地方——在教堂中，在剧场里，抑或是在音乐会上，他的天才都应看成为我们时代的奇迹之一，我们——一切在地位、观点、意趣或职业上与艺术联系着的人，都应当对他表示我们的谢意和无限的敬佩。”







像夜莺那样歌唱，直至死亡

——德国作曲家舒曼

(1810年—1856年)



舒曼这个名字，在19世纪上半叶的德国乃至欧洲乐坛，都是极为响亮的。

作为一位作曲家，舒曼为德国浪漫主义音乐做出了卓越的贡献。在那些钢琴作品中，他的激情、想象力、独创性都使人耳目一新。

他在《童年情景》中刻画了天真儿童的形象和内心世界，如“听到异国和异国人民故事”时的神往，在经历了所谓“重大事件”时的紧张，可爱的“孩子的请求”，调皮的“捉

迷藏”、“竹马游戏”，美丽温柔的“梦幻曲”，以及作曲家因自己对童年生活的留恋而作的“诗人的话”。这些小曲洋溢着他对生活的爱和欣赏，更表现出他敏锐的观察力、准确的描绘笔法。《狂欢节》则是极为有趣的一组音乐肖像，舒曼把他的同行肖邦、帕格尼尼以及一些想象中的人物用音乐联系到一起，他们散步、倾谈、跳舞，或者与“凡夫俗子”展开激烈的争论，听上去你会恍惚觉得已置身于19世纪欧洲音乐氛围之中。还有奇异梦幻般的《幻想曲集》、华丽迷人的《蝴蝶》、技法严谨并富有深刻戏剧性的《交响练习曲》、热情明朗的《a小调钢琴协奏曲》……

也许更为人们心爱的，是他的艺术歌曲。单是从他的歌词选择上，你就可以想象他有一颗多么敏感的心，多么细腻入微的感情。《诗人之恋》是为德国诗人海涅的一组诗而谱写的声乐套曲，它叙述了一个为爱情深深陶醉，却又为得不到爱的回报而失望伤心的青年诗人的心路历程。16首短小的歌曲中，有充满幸福憧憬的《灿烂鲜艳的五月里》、表达深挚与喜悦情感的《从我的泪中》、《小玫瑰、小百合》、《当我凝视着你的眼睛》、悲痛欲绝的《我不怨你》、《那小巧的花儿们如果知道》、《我曾在梦中哭泣》、伤感无奈的《往昔痛苦的旧调》等。听着这些深情的歌，没有人会不被打动。在另一部声乐套曲《妇女的爱情与生活》中，舒曼生动而贴切地描写了少女的恋情、新婚的喜悦、初为人母的激动以及告别人世的悲哀，他为诗人夏米索的诗增添了优美的韵味。最感人的声乐套曲《桃金娘》是舒曼为自己的爱情、为心上人克拉拉而写



的，他将哥德、海涅、拜伦等诗人的精美诗篇与音乐紧密结合，创造出了更加动人的音乐之诗。《奉献》是这本歌集中的第一曲，也是最受人们赞赏的一曲。歌词选自吕克特的抒情诗：



你是我的灵魂，我的心，
你是我的欢乐和痛苦，
你是我的世界，我生活在其中，
你是晴空，我在那里自由地飞翔，
你是坟墓，把我的一切烦恼忧愁都埋葬！

你是安宁，你是和平，
你是从天上下凡人间的天使。
因为你爱我，生活便更加美好，
你的目光使我神采飞扬，超越人间，
啊，你就是那真善美的化身……

舒曼在诗的第一和第三段上，用奔放热烈的旋律来表达由衷的赞颂，钢琴伴奏似欢快涌流的河水一般，增添了激动的气氛。而中间一段，舒曼一下子把听者带入了宁静的幻想的意境中，旋律朴素亲切，有如内心独白，钢琴也停止了奔流，只是轻轻地用和弦为歌唱旋律衬托着。然而，当唱到“你的目光使我神采飞扬”时，诗人又一次激动起来，他情不自禁地回到了开头的赞颂之中，让音乐像幸福的巨大浪潮涌动着，直达最后的顶点。

没有经历过纯洁的、刻骨铭心的爱情的人，是不可能



写出如此动人的音乐的。为了赢得幸福，舒曼经历了长时间的折磨，最后不得不依靠法庭的裁决，才得到了他老师的掌上明珠克拉拉——19世纪欧洲最杰出的女钢琴家之一。这一对伉俪在欧洲被人们称羡之至：舒曼的作品有许多是因对克拉拉的爱而产生的创作冲动和灵感，他的钢琴曲也几乎都是由克拉拉那双灵巧的手和诗意的诠释而问世的。

舒曼还写过交响曲和清唱剧，但是由于他个人的气质，他在这些大型作品中表现出的更多的是抒情性，而不是他崇敬的贝多芬式的宏伟气概。



舒曼是音乐史上最令人折服的“伯乐”，他不仅具有非凡的洞察力，高明的艺术鉴赏眼光，更具有宽广无私的胸怀。当他发现一颗新星的时候，那由衷的喜悦一点都不亚于自己的又一部杰作问世。勃拉姆斯拜见舒曼的时候，还只是一个无名小辈，他的作品也只局限于钢琴，然而舒曼一眼就看到了他的潜质，在一篇向音乐界介绍勃拉姆斯的文章中，他热情地写道：

“这位名叫约翰内斯·勃拉姆斯的青年，从襁褓中就

是在艺术女神和英雄的守护下成长起来的。……他坐在钢琴旁，向我们展示奇妙的意境，愈来愈深入地把我们引进了神奇的幻境。……如果他把他的魔杖指向合唱队或管弦乐队，一定会在我们眼前展示出精神世界的更神奇的奥秘。……桂冠和优胜的棕榈枝也一定在等待他。”

勃拉姆斯在舒曼的鼓励和支持下，很快就得到了欧洲乐坛的赏识，后来他真的如舒曼所预言的，成为 19 世纪最伟大的交响乐作曲家。



舒曼是一位对音乐文化事业的发展负有责任心的人，他在一份自办的音乐杂志《新音乐报》上热情地支持真正有才能的音乐家，比如来自波兰的肖邦，来自匈牙利的李斯特和法国人柏辽兹，德国同胞门德尔松等等，他仔细地分析他们的新作，进行准确而有说服力的评论，使他们得到社会上的普遍认识。另一方面，他对出现于乐坛的庸俗气息、低劣的趣味给予无情而犀利的批评，有力地维护了音乐艺术健康向上的发展倾向。这份《新音乐报》观点新颖，文笔潇洒，性格活泼，深受人们欢迎，一时间有许多人争着要与报纸上两位最有趣的撰稿者——热情强壮的弗洛列斯坦与温柔诗意的埃塞比乌斯，他们两人总是因观点不同而争论不休——交朋友，却不知这两个人是舒曼杜撰出来的，所有的文章都出自于舒曼之笔，如果单单从音乐评论和文学创作的角度来看舒曼，他也是 19 世纪不可多得的天才——这也许与他受身为出版商的父亲的影响有关，他从小就对伟大的文学作品有浓厚的兴趣，把文学与音乐相结合，这正是浪漫主义时期音乐发展中的最显著特征。

舒曼多么希望看到一个光明的世界，看到灿烂的音乐文化新天地！他不停地创作，写评论文章，举行旅行演出，教学，指挥合唱队与乐队。他为每一个天才和每一部真正的佳作而欢呼，为每一个丑恶的庸俗的现象而愤怒，无论做什么事，他都是全身心的投入。他太累了，以至于在不到四十岁的时候，他就有了精神疾病的迹象。但他不肯停止工作，就像他自己所说的那样：我像夜莺那样歌唱，直至死亡。

1854 年一个寒冷的初春黎明，舒曼的精神病发作了，他纵身跳进了莱茵河——几天前他曾对妻子克拉拉说，他听见了已去世的老友门德尔松的呼唤，也许他这是去会朋友吧。一位渔人发现了他，把他救了起来。余下来的两年，舒曼是在精神病院里度过的，他没能再清醒地回到他所热爱的音乐世界中来。

舒曼的歌唱完了，但他的作品、文章，他的为人，都留在了人世间，并且继续向后人传达那真挚的爱，和对真正艺术的不懈追求。

让我们以舒曼写在专门介绍勃拉姆斯的标题为《新的道路》文章的最后一段，来结束我们对他的追忆：



每个时代志同道合的人们都结成了秘密的同盟。盟友们！把你们的队伍团结得更紧密些，让艺术真理的光辉愈来愈明亮地照耀大地，把欢乐和幸福赐予全人类吧！



故土的芬芳

——波兰作曲家、钢琴家肖邦

(1810年——1849年)



1849年10月17日，年仅39岁的肖邦在他巴黎的寓所里永远地合上了双眼。在他的周围，是从故乡波兰赶来的姐姐，他最要好的朋友，以及满屋子散发着芬芳的鲜花。

不断有人来这里瞻仰花丛中肖邦的遗容，向他作最后的告别。隔壁的房间里，有人在弹奏逝者生前最喜欢的音乐。

两周以后的10月30日，在巴黎的圣玛德莱纳教堂为肖邦举行了隆重的葬礼，仪式上演出了莫扎特的

《安魂曲》。参加葬礼的人数达到了三千。当灵柩被放入墓穴的时候，一抔来自波兰的泥土撒在上面，随之，鲜花如雨般地遮盖了棺椁。人们默默地为他祈祷：愿这美丽的灵魂升入天国，与上帝同在。

他是什么了不起的人，受到如此多人深深的爱戴？他有什么丰功伟绩或显赫地位吗？

不，他只是一位音乐家。但是，他是不朽的——他真挚而高贵的音乐给这个世界留下了永恒的美。这美不是眩目的光彩，不是伟岸的丰碑，而是会震颤人们最隐秘、最纤柔、最纯洁心弦的音符。

让我们沿着肖邦走过的短暂的人生道路，来追寻他永恒的精神世界。

肖邦来自多灾多难的波兰——这个国家的历史几乎一直伴随着被压迫的屈辱，尽管它的人民勤劳、善良、聪慧。在肖邦出生的时候，波兰正处在俄国沙皇残暴的统治之下。

幼年的肖邦表现出了非凡的音乐天赋。在学弹钢琴不久，他就发表了一首可爱的带有波兰民间风格的波罗涅兹舞曲，当时他仅仅 7 岁。接着，他又写出了天真的圆舞曲、玛祖卡舞曲、变奏曲等作品，并且以成熟的技巧登台演奏钢琴。面对这个聪颖的男孩，人们惊喜万分，称他为“波兰的莫扎特”。



肖邦 19 岁那一年从首都华沙音乐学院毕业。这时他已是一位享誉全国的青年钢琴家和作曲家了，除了大量的圆舞曲、玛祖卡和波罗涅兹舞曲，他的两部大型的洋溢着青春气息和民族风格的钢琴协奏曲得到了一致好评。前途

无量的小伙子在大家的鼓励下决定漫游欧洲，一方面去展示自己的才华，同时也展示波兰的伟大的音乐文化。

周密的旅行计划制定好了。1830 年 11 月 2 日，亲人、老师和朋友们为肖邦举行了隆重的送行仪式。他们叮嘱他不要忘记苦难中的祖国，不要忘记自己的责任。在一片深情的送别歌声中，他的心情颇有些沉重：华沙的进步人士包括他的老师、朋友正在酝酿一场起义，他们要反抗侵略者的压迫，争取独立。他多么想和大家肩并肩地参加战斗！可是人们对他的期望不是参战，而是用音乐向世界宣告波兰的尊严。于是，年轻的音乐家肖邦踏上了漫漫旅程。

肖邦先是在欧洲音乐之都维也纳举行了音乐会，然后他前往巴黎、慕尼黑、斯图加特。一路伴随着他的，是热烈的掌声和高度的赞誉，但同时，还有不断从祖国传来的有关华沙起义的消息。他为侵略者的残酷镇压而愤恨，为亲友们的安全而担忧，更为祖国的前途而殷切期盼。然而，结局让他大失所望：起义



失败了，他的许多朋友被抓进了监狱，整个波兰陷入了更加深重的苦难之中。

满腔的悲愤只能倾诉给钢琴。旅途中的肖邦很快就完成了一首《革命练习曲》：左手是从上而下的如怒涛奔腾一般的快速音型，右手则在高音区强烈地弹奏有如呼喊一般的乐句，这首乐曲的激忿使听者无不为之动容。的确，对一个爱国者来说，再也没有比亡国更大的悲哀了！

从 1831 年开始，21 岁的肖邦定居法国巴黎，开始了他与这座城市的不解之缘。他的大多数作品都是在这里发表的，他的音乐才能也是在这里获得重大发展的。在这里，他结识了许多有才华的音乐家，如勇于创新的作曲家柏辽兹，来自匈牙利的钢琴家李斯特，以及诗人海涅、小说家雨果、缪塞等人。他们都是年轻有为的天才，当他们在一起切磋艺术畅谈人生的时候，肖邦那孤独的心才得到一些宽慰。

和性格开朗的同行李斯特形成巨大反差同时又极具魅力的，是肖邦内在的情感。人们称李斯特是“钢琴大王”，因为他在演奏钢琴的时候，那磅礴的气势有如一位大将军，黑白键盘就像是广阔的疆场。在肖邦的手下，钢琴则变成了一个深情的歌者，它向人们倾诉衷肠，表达细腻真挚的情愫，因此人们给了肖邦一个恰如其分的绰号：“钢琴诗人”。他的音乐很少有外在的华丽装饰，很少有专门为了炫耀演奏能力而设计的复杂技巧，有时它们就像是即兴演奏一般，一首朴素的旋律在同样朴素的伴奏音型烘托下，竟会产生不可思议的动人的美。当音乐开始的时候，你会随之心潮起伏、歌唱，而当音乐结束的时候，你



的心却还在他所营造的气氛和意境之中沉浸着，徘徊着。从来没有人会觉得肖邦的音乐难以理解，他的亲切和真诚使任何热爱音乐、追求真善美的人都会成为他的挚友。

也许是肖邦觉得钢琴世界足以表达他的心境了，所以在他一生的创作中，几乎从未离开过它。无论是他忧愁还是快乐的时候，钢琴都是他倾诉的对象。而这个忠实的朋友也帮助肖邦完成了祖国的重托：他让世界知道了波兰，这一片美丽的国土。



波罗涅兹是波兰最著名的一种民间舞曲体裁。它的节奏铿锵有力，气势恢宏，充满了男子汉的阳刚之气。肖邦的A大调波罗涅兹以及一首被人们冠以“英雄”标题的降A大调波罗涅兹都是脍炙人口的作品，它们揭示了蕴含于肖邦心中的民族自豪感和英雄气质。而另一种同样是波兰民间舞曲的体裁“玛祖卡”，则呈现出波兰女子娇媚可爱的形象，就像是一朵朵花儿一样，肖邦的大量玛祖卡舞曲给人带来无比的愉快。

练习曲是肖邦极为独特的作品。它本来是专为练习演奏技巧而作的曲子，通常不大讲究艺术性。可是在肖邦的手下，练习曲变成了优美的艺术作品，人们在欣赏演奏者精湛技巧的同时，也从中获得了极大的美感。比如我们前面提到的情感激烈的《革命练习曲》，还有如歌的《E大调练习曲》，都是钢琴家们喜欢的音乐会曲目，有人甚至把他的练习曲改编成为声乐作品，可见它的音乐魅力了。

肖邦有一组前奏曲，由24首不同调性、不同性格的小曲组成。它们就像一颗颗璀璨的珍珠，小巧玲珑却极为动人。有的像一首船歌般明朗舒展，有的像一幅亮丽的风

景画宁静宜人，有的疾迅如风，有的凝重如葬礼进行曲。最美的一首是《^{b}D大调前奏曲》，它有一个诗意的绰号“雨滴”。据说那是他居住在一个乡村修道院时写作的，那一天不停地下着雨，时而淅淅沥沥，时而雷电交加，直到傍晚才从天边升起一道美丽的彩虹，架在清新的田野上。肖邦边在钢琴上弹奏，边惦记着出门的爱人，这种思念很自然地化作了一首乐曲。

夜曲是肖邦最温柔的作品。它们有如内心独白一样娓娓动听，使人陶醉不已。而内涵深刻、富于戏剧性的叙事曲，则有如民族历史画卷一般，在听者面前波澜壮阔地展开。你会在其中听到金戈铁马，也会听到悲壮的颂歌，而肖邦炽热的爱国之情更会在你的心中引起强烈的共鸣。

肖邦的音乐为西欧乐坛带来了一股清新的风，他以本民族的特性语言丰富了世界音乐语汇。而他自己的情感生活，也是他音乐创作的重要源泉。

1838年，肖邦结识了比他年长6岁的法国女作家乔治·桑。这位有着男人笔名的女士在性格上也具有男子气概，她的思想大胆，笔法犀利，在法国文坛上是一位颇受瞩目的作家。对于肖邦这个性格温和内向的音乐天才，乔治·桑十分欣赏，而她出于女性的关怀也使身处异国他乡的肖邦感到了温暖。于是，他们幸福地生活在了一起。当肖邦创作他的音乐时，乔治·桑也在挥笔写作，休息时，两人漫步田野，共同沐浴着大自然的恩惠。肖邦从小就体弱多病，乔治·桑无微不至的照料使他得以远离疾病的折磨，在他们共同生活的将近十年中，肖邦的创作获得了极大的丰收，他的许多优秀作品都产生于这个时期。



然而这恬静幸福的生活被破坏了。有人说这是由于乔治·桑(她在结识肖邦前曾经结婚生子，但婚姻破裂了)已经长大的孩子从中作祟，也有人说是他们两人反差巨大的性格隐藏着的矛盾终于爆发了。1847 年，他们分手了。肖邦受到了极大的打击，他的健康状况一下子就变坏了。可以想象，创作也有如搁浅的小船，停滞不前了。

第二年，肖邦为了摆脱内心的折磨，拖着病体去英格兰和苏格兰进行巡回演出。他的音乐会获得了巨大成功，可是谁能猜到，在他精彩的演奏之下，在掌声和鲜花包围之中，有一颗多么痛苦的心!



回到巴黎时已是冬季了。寒冷的天气和精神的孤寂终于压倒了这位音乐家。躺在病床上的肖邦越发想念祖国和亲人，他挣扎着还想写一些音乐，寄托自己的向往，然而他太虚弱了。朋友们包括他的学生、同行以及画家德拉克洛瓦悉心照料他，给了他许多安慰。1948 年 8 月，他的姐姐从波兰来到肖邦身边，这使他感到无比的温暖。他请求姐姐在他死后，带他回家——取出他的心脏，送回亲爱的波兰。

画家德拉克洛瓦在肖邦的灵床前，画了一幅令人心碎的遗像。消瘦的面容，紧闭的双眼，几缕柔软的头发垂在额前。这个诗一样的灵魂在对世界倾尽了所有的爱与恨之后，离去了。

肖邦走了。但我们肯定他没有走远——只要你听他的音乐，就会感到他正在向你轻轻走来，在向你继续倾诉他最美好最真挚的情感。他为你带来的，是他心爱的故土的芬芳。



抛向音乐新天地的长矛

——匈牙利作曲家、钢琴家李斯特

(1811年——1886年)

李斯特从一生下来，就注定要让这个世界吃惊。为了给人类文明增添新的一笔，他在漫长的一生中不断地放弃安逸的“家园”，不断地跋涉于新的征程，就在他即将离世之时，他仍然面向未来，展望新的天地。



第一个家园是他的出生地——匈牙利西部边境的一个叫做莱丁的小村庄。9岁那年，小李斯特因为惊人的钢琴演奏天赋，得到了贵族的赞助，前往维也纳深造。父母和他一起走

出了莱丁村，便再也没有回来过。

李斯特在杰出的钢琴教育家、贝多芬的学生车尔尼教育下，演技飞速进步，很快，他就成了欧洲第一流的钢琴家。整个少年和青年时代，他的才华都倾注在钢琴天地中。他的技巧堪与小提琴世界里的帕格尼尼相比。人们赞叹他的强大力度和晶盈清亮的音色，多少人为他的演奏而深深折服。的确，那时无人能与李斯特的技巧相匹敌，于是，他被称作“钢琴大王”。



为钢琴这件乐器，李斯特创作了许多杰出的作品，有的热情奔放，就像他小时候在匈牙利常听到的吉卜赛人的音乐；有的柔美抒情，优雅得就像法国诗歌；也有的充满英雄豪气，它们驰骋在黑色键盘上，就像奔腾在原野上的骏马。李斯特的演奏和创作，开辟出了一个全新的天地，钢琴的世界一下子扩展开来，显示出从未有过的魅力。

李斯特最受人们欢迎、最常在音乐会上演奏的钢琴曲，是一组《匈牙利狂想曲》。这是根据匈牙利民间舞曲形式“查尔达什”创作的。“查尔达什”包括速度和情绪形成巨大反差的两个段落：第一段是缓慢、自由的“拉舒段”，它仿佛是沉吟一般，使人联想到悠久的民族历史和深重的苦难；第二段是热情奔放的“弗里希”，这是舞曲风格的，从轻盈活泼开始直到最后的高潮，节奏逐渐加快，音响越来越华丽响亮。有趣的是李斯特还用钢琴模仿了匈牙利吉卜赛人的小乐队音响，比如扬琴的敲击，小提琴的歌唱等等。不过李斯特并不恪守“查尔达什”的模式，他常常别具一格地颠倒“拉舒”和“弗里希”，在其中加入幻想性的或进行曲风格的段落，再加上丰富而又复

杂的钢琴演奏技巧，他的十几首《匈牙利狂想曲》各有特色，不仅受到听者的喜爱，而且一代又一代的钢琴家都十分乐于演奏它们。

但是，李斯特抛弃了这个亲切的“家园”——他从小就熟悉并喜爱的钢琴世界。他不顾人们的请求甚至是警告，执意要迈出新的一步。“我上了神秘的钢琴力量的当了。我更是上了观众的当——我不断地为了迎合他们的趣味而演奏、创作，结果，这一切束缚了我更远大的抱负。”这真是个了不起的觉悟。有多少人能在成功的顶峰上做出如此清醒的判断！

有人预言：李斯特错了，他再也不会获得像以往一样的成功。可也有人说：那位曾经在钢琴上为我们展示了最高峰的艺术家，现在这样大力地投入于响亮的管弦乐的创作，这是一件具有重大意义的事。说这话的人是德国作曲家瓦格纳，李斯特志同道合的朋友。

瓦格纳没有看错。李斯特果然为自己开拓了新的天地，这就是史无前例的“交响诗”。这是一种新颖的音乐体裁，它不像古典交响乐那样，分为几个速度、风格各不相同的乐章，而是将各种因素统统综合到一个乐章中，自由地展开。交响诗也不像交响曲那样，是“纯音乐”形式，它是一种“综合艺术”——将音乐与其它的姊妹艺术，如文学、绘画、戏剧等结合起来，阐述明确的思想，描绘生动的形象。



在交响诗《玛捷帕》中，李斯特用音乐塑造了这位英雄受尽磨难但仍不屈不挠、最终建立功勋的高大形象。在交响诗《哈姆雷特》中，他探究着生与死的意义，带听者

进入莎士比亚的深刻境界之中。在《英雄的葬礼》中，他为在匈牙利独立战争中死去的勇士唱起最动人的挽歌，也激起了更加强烈的爱国情绪。还有既柔情满怀又勇敢坚定的古希腊神话人物《奥菲欧》、为人类光明英勇献身的天神《普罗米修斯》、刀光剑影下的《匈奴人之战》……李斯特也利用交响曲形式来表达自己的音乐理想，比如根据中世纪作家但丁的《神曲》而写的《但丁交响曲》，根据歌德著名长诗而写的《浮士德交响曲》。虽然他沿用了“交响曲”这个体裁名称，但实际上它的写法和内涵与古典交响曲已大相径庭。



保守派在任何一个时代都是有的，也都是很“凶狠”的。他们愤怒地指责李斯特，说他破坏了伟大的古典形式，背离了传统——音乐就是音乐，怎么可以用它来讲述文学、绘画呢?

李斯特不去理睬这些人的叫嚣。他坚定地走自己的路。渐渐地，这条路上不再是他孤身一人，而是聚拢了一批年轻的作曲家，斯美塔纳、丹第、弗朗克、圣·桑……还有俄罗斯的后起之秀们。“综合艺术”的天地越来越广大，越来越明亮了，19世纪后半叶涌现出来大量的交响诗杰作，丰富了人类的音乐文化宝库。

李斯特是在德国的魏玛开展他的新事业的。这个曾经拥有过歌德和席勒的文化城市，现在因李斯特又成了音乐的中心。他在这里指挥上演了除自己的新作以外的各种作品，不仅有古典的，还有大量同时代的创新之作。他的好朋友、天才的作曲家瓦格纳的好几部歌剧都是在李斯特的指挥棒下问世的，魏玛成了带领欧洲音乐向新时代行进的

火车头。

保守派从惴惴不安，到愤怒，又到群起而战，终于，阴谋获胜了，他们排挤走了李斯特——以恢复伟大的古典艺术的名义。

失望笼罩在李斯特的心头。婚姻的受阻更使他对这个世界失去了信任。与前妻生下的三个孩子，竟有两个早早地结束了生命。家园在哪里?何处是归宿?

64 岁的李斯特再次让世人震惊了。他穿上黑色的圣袍，佩带上金色的十字架，走进了宗教的大门，成为一名神父。

庸人们先是吃惊地张大嘴巴，随后，又开始喋喋不休地攻击李斯特。有人说他这是哗众取宠，目的只不过是想引起世人瞩目而已。也有人把他说成是“披着圣袍的梅菲斯特”(魔鬼)，他是想用神圣的外表来掩饰卑琐的内心。



李斯特当然还是不去理睬。他有许多事情要做：他并没有脱离心爱的音乐事业。他奔波在罗

马、布达佩斯和魏玛，进行繁忙的教学工作。一批批慕名而来的学子在他门下接受免费教育，他们中有许多成为欧洲最杰出的钢琴家和指挥家：陶西格、冯·彪罗、汉斯·李赫特……李斯特把他对音乐的热爱和理解，传达给了年轻一代，就像当年他从贝多芬那里获得了崇高的力量一样——他在维也纳以“神童”身分举行音乐会时，贝多芬曾亲自出席，并以郑重的一吻鼓励了刚刚11岁的小男孩。



李斯特永远不曾忘怀这伟大的瞬间，他的一生都在追随着贝多芬点燃的火炬。

“神父李斯特”有时自己也会登台演奏，但那都是为了慈善事业的义演。他一生中不知为孤儿院、灾区、学校捐了多少钱，而他自己的生活则十分简朴。

创作也没有终止。李特斯一直写到了他去世的前一年，那时他74岁。他仍在不断地探索新的表现手段，创造理想的艺术世界。当有人对他的新作表示不可理解时，他坚定地说，“我可以等待”，“我的音乐是抛向未来的一支长矛”。他的眼睛永远望着未来，他相信，未来肯定会更加美好。

是的。今天的人们越来越多地认识到了李斯特开辟的音乐世界有多么深广奇妙。他们从中获得的不仅是美的享受，更多的是火一般的热情，是在生活道路上勇敢开拓的精神力量，是对人类创造力的崇拜。



歌剧世界中的奇人

——德国作曲家瓦格纳

(1813年——1883年)

瓦格纳是一个颇有些传奇性的人物。在历史上众多音乐家中，他被认为是个奇人。

奇在哪里？我们先不谈他的音乐——先来看看人们对他的评价：

有很多人崇拜他到了五体投地的地步，他们把他看作是19世纪德国音乐的救世主，把他的音乐看作是欧洲音乐发展史上的重要里程碑。他们为瓦格纳的每一部新作欢呼，为瓦格纳的思想摇旗呐喊。



另一些人则对他

不以为然。他们指责瓦格纳破坏了音乐本身的美感价值，把歌剧这种形式弄得不伦不类，19世纪德国著名音乐评论家汉斯立克尖刻地批评说，他作品中“歌词和音乐的违反自然简直是不能忍受的”。

有人认为瓦格纳是个伟大的人物，他展示在歌剧舞台上的神话世界是对浑浑噩噩的现实生活的有力冲击，它们的崇高气质具有振聋发聩的现实意义。



但又有人毫不客气地说，瓦格纳是个脱离现实的人——他在作品中营造出来的伟大境界只是梦想，对现实社会没有一点意义。

……

现在你对这个人一定产生了浓厚的兴趣了吧？好，我们就一起来看看他到底是怎样的一个人，他的音乐是什么样的。

瓦格纳出生在德国莱比锡一个演员的家庭里，他的继父和两个姐姐都是戏剧演员（其中一个姐姐后来很有名气）。很自然地，瓦格纳的最初愿望是作一名像莎士比亚一样伟大的剧作家。在少年时期他就开始了戏剧写作，虽然写得很幼稚，但他自认为“可以和莎士比亚媲美”。然而，当听到一位著名的歌剧演员演唱了贝多芬的歌剧《费德里奥》之后，他的志趣改变了，他立志要作一名像贝多芬一样伟大的作曲家。从此他狂热地寻找一切机会去听音乐会，同时开始了音乐理论的学习。

瓦格纳从小就不安分，他常常打架、酗酒，甚至在进了莱比锡圣托马斯大学以后仍然常常闹出乱子来，弄得家人为他担忧不已，怀疑他将来能否自立。瓦格纳可从不怀

疑自己的天赋：他是一定会干出一番大事业来的——到那时，所有的亲戚朋友都会为他而感到骄傲。

在瓦格纳的心目中，歌剧是音乐与文学相结合的最完美的形式，也是表现人类崇高精神最理想的形式。可是德奥歌剧界的状况太令人失望了：两百年以来的歌剧创作一直无法和歌剧强国意大利、法国相抗衡。莫扎特一生中写了许多优秀的歌剧，大多数是意大利模式的，虽然在有些作品中他尝试着融合了德国民间歌唱剧的特点，可惜他早早离世，没能进一步开辟德国歌剧的道路。贝多芬的《费德里奥》是伟大的杰作，但也是以意大利式手法为主，况且贝多芬的精力大多投入到交响乐一类的器乐中去了，对歌剧体裁没有太多的关注。在贝多芬之后，德国有了一位很有影响的歌剧作曲家威伯，他那部具有鲜明德国民间色彩的歌剧《自由射手》（又译作《魔弹射手》）使人们颇有耳目一新的感觉，它振奋了德国人在歌剧领域里的信心。然而威伯的才气不够——接下来的几部歌剧创作没能再次获得如此成就，这使得振兴德国歌剧的希望又变得十分渺茫了。许多人对这种状况极其焦虑，作曲家舒曼甚至说过这样的话：我每天的祈祷有一大部分是为了德国歌剧的兴起。



现在，年轻的瓦格纳觉得这个重任就落在了他的肩上。在 21 岁的那年，他创作了一部叫做《仙女》的歌剧，从剧本到音乐都是他自己独立完成的。接着，一部根据莎士比亚的戏剧而写的歌剧《爱情的禁令》也问世了，它的演出虽然没有获得预期的辉煌效果，但大大增强了他的信心。1838—1841 年间，他写出了历史题材的《黎恩



济》和神话题材的《漂泊的荷兰人》，这两部歌剧使他声名大振，他获得了一个重要的职位：德累斯顿宫廷歌剧院指挥。

也许是莎士比亚的戏剧对他产生了深刻的影响，瓦格纳从一开始就对描绘伟大的心灵、高尚的情操有着浓厚的兴趣。而德国19世纪哲学界对人类本质和使命的深刻思考，对瓦格纳也有直接的影响。他像大多数进步知识分子一样，对现实十分不满，这首先表现在创作中对理想世界的渴求和对英雄人物的呼唤：《黎恩济》描写了罗马最后一位护民官为了人民的利益壮烈牺牲的故事，《漂泊的荷兰人》歌颂了伟大的爱情和献身精神，1845年的大作《唐豪瑟》表现出他对生命意义的探索，1846年的《罗恩格林》则鞭挞了人类灵魂中的卑微。这些歌剧在思想内容上显示出瓦格纳的逐步成熟，在音乐本身也表现出了他的与众不同：他反对将歌唱作为歌剧的主要手段，而排斥文学和戏剧的表现意义，更反对为了讨好歌手和听众一味地向他们奉献美妙的唱段，却使得管弦乐等表现手段被排挤到仅仅是歌唱

的陪衬的位置。他要创造一种真正的“综合艺术”，将音乐、文学、戏剧以及舞台表演融合为一个整体。

瓦格纳的理想主义不仅使他成为音乐领域里的改革派，同时他还是一个激进的革命者，在1848—1849年的欧洲革命运动中，他是德累斯顿起义队伍中的一员。很不幸，那场革命被镇压了，他的名字上了政府通缉的名单。为了保全性命，他不得不离开德国，在好朋友、音乐家李斯特的帮助下逃到了瑞士。

流亡在异国他乡的瓦格纳十分苦恼：难道他的音乐事业就此结束了吗？他是不会罢休的。在那些日子里，他撰写了几部重要的著述《艺术与革命》、《未来的艺术作品》、《歌剧与戏剧》等，不仅叙述了他关于创立“综合艺术”的种种设想，还阐述了他关于艺术意义的观念：艺术是人民道德教育和社会改革的重要手段，艺术家的使命是伟大的、崇高的。同时他在写一部巨作的脚本《尼伯龙根的指环》。这是包括了四部歌剧的“套歌剧”——《莱茵的黄金》、《女武神》、《奇格弗里德》和《众神的黄昏》——讲述了众神为了争夺权力而导致神界彻底毁灭的故事。他试图以此来警戒世人：权力和财富的欲望是导致人伦丧失、社会瓦解的毒素。



歌颂人类至高无上爱情的《特利斯坦与伊索尔德》也是这个时期的作品，它标志着瓦格纳在创作上跨入了一个新阶段：他的音乐语言更加新颖独特，在和声、配器以及乐思的逻辑发展等方面的探索都达到了前所未有的境地，同时，情感的表现也更加深刻了，他触摸到了人类心灵的最深层。后人把这部作品视作音乐史上的里程碑之作，认

为它直接导致了20世纪新的音乐语言的诞生。

为了实现自己的理想，瓦格纳从1859年开始了在欧洲的旅行演出生涯。有趣的是，他是作为一名指挥而不是作曲家出名的——他被认为是当代最杰出的指挥大师。在伦敦、维也纳等城市，瓦格纳受到了人们热烈的欢迎和崇高的评价，可是另一方面，他的创作却受到冷落：《唐豪瑟》在巴黎的演出遭到失败，《特利斯坦与伊索尔德》竟然在维也纳排练了77次之后，被认为是一部“没法上演”的作品而搁置到了一边。人们不能理解他的歌剧，因为他们听不到以往歌剧中美丽的唱段，而是被大量的管弦乐音响充斥了耳朵。瓦格纳的旋律与和声写法也令人困惑，它显得很复杂，色调十分浓郁，有一种内在的巨大张力，而其中深厚的蕴意是一般听众所难以领会的。

将近50岁的时候，瓦格纳才得到政府特赦，他结束了10年流亡生活，回到了日夜思念的祖国。非常幸运地是，他成了巴伐利亚年轻的国王路易一世的崇拜对象，从此他的厄运一去不复返了。他从王室得到了歌剧演出所需要的一切资金，得到了使用慕尼黑歌剧院的大权，这一下，他要大展宏图了！

很快，瓦格纳的歌剧一部又一部地上演了。不仅如此，1872年，他在拜罗伊特这座名不见经传的小城里开始了他伟大的工程：建造一座专门上演他的作品的歌剧院。他亲自设计样式，并且为了资金四处奔走，寻求赞助。四年以后，歌剧院终于落成了，1876年8月，瓦格纳在这里搞了一场声势浩大、震惊欧洲的音乐节，上演他的套歌剧《尼伯龙根的指环》。从世界各地涌来的著名音

乐家、音乐爱好者、新闻记者在歌剧院里被瓦格纳的音乐洪流席卷了连续四天，最终筋疲力尽。

这是19世纪音乐界的一场盛会，在音乐史上也是空前绝后的。拜罗伊特这座小城从此成了瓦格纳的音乐圣地，今天仍然如此。

专家们怎样评价瓦格纳的作品呢？

报刊上的评论相当有趣，一种是热烈的赞扬，一种是彻底的否定，就像我们这篇文章开头所展示给大家的一样。前者认为他开拓了一个新的时代，音乐的意义被他大大升华了；后者则认为他破坏了音乐，使之陷入歧途。

俄罗斯作曲家柴科夫斯基是那场音乐盛会的参加者之一。他认为“瓦格纳干错了行——他应该去写交响乐而不是歌剧”。他评价瓦格纳的器乐段落比如序曲、间奏曲、某些场景的描绘实在是精彩，声乐写作却令人不满足——歌剧还是应该以声乐为主。不过，即使这样，柴科夫斯基还是赞扬道：

“我必须说，每个相信艺术具有促进文明的力量的人都会从拜罗伊特得到一个令人耳目一新的印象，因为这个伟大的艺术事业由于它的内在价值和影响将在艺术史上建起一座里程碑……。肯定地说，在拜罗伊特，一件我们的子孙都要纪念的事业完成了。”



柴科夫斯基的评论很内行，但不一定正确。

歌剧到底应该是怎样的？从瓦格纳以后一百年的发展状况来看，他不是“干错了行”，而是开辟了一条宽广的道路。后来的歌剧作曲家们越来越强调戏剧、音乐以及舞台表演的整体性，越来越重视管弦乐在歌剧中的表情意

义，也越来越讲究歌剧写作的交响性——主题的贯穿和逻辑发展。而他大胆的和声与调性手段、精彩的配器技巧以及丰富的音响织体，都对后世的创作(包括器乐)产生了深远的影响。他的歌剧唱段对歌唱者的要求与以往意大利式的“美声唱法”有所不同，因此可以说他对于歌唱艺术也有着重大贡献，“瓦格纳式的唱法”已经成为一个声乐风格种类。甚至，他的影响还扩大到了戏剧领域和心理学、哲学领域，他撰写的剧本是非常有研究价值的文学作品。



假如你在读了这篇文章之后，产生了听一听瓦格纳作品的愿望，那是再好不过了。你首先会找到一些瓦格纳歌剧中的管弦乐段落的音乐录音，比如崇高神圣的《唐豪瑟》序曲，辉煌明朗的《纽伦堡的名歌手》序曲，神秘美丽的《罗恩格林》前奏曲，感人肺腑的《特利斯坦与伊索尔德》中的“伊索尔德的爱之死”，神采奕奕的《女武神》的“飞翔”……当你对瓦格纳的音乐语言有了一些了解以后，最好再去听听他的歌剧全剧，感受一下他的整个的精神世界，以及他对未来的展望。你会心悦诚服地说，瓦格纳，确是19世纪音乐天地里的奇人。





意大利歌剧之魂

——意大利作曲家威尔第

(1813年——1901年)

任何一个热爱歌剧艺术的人，都热爱威尔第。

假如你看过歌剧《茶花女》，一定记得那首热情洋溢的饮酒歌：

让我们高举
起欢乐的酒杯，
杯中的美酒
使人心醉；
这样欢乐的
时刻虽然美好，
但真实的爱
情更宝贵，
当前的幸福
莫错过，
大家为爱情
干一杯！



圆舞曲的轻快节奏一下子就把气氛推向了高潮，仿佛这里人人都快乐幸福，无忧无虑。然而，在剧情发展之中，威尔第又用满怀憧憬的旋律表现出了茶花女对幸福生活的期盼，用悲伤的音调揭示了她内心的痛楚——这个被生活压在底层的善良的女性，虽然表面上整天寻欢作乐，却从未得到过真正的爱情。当阿尔弗莱德真诚地向她表白爱情时，她竟然不敢相信。



你也一定记得那些令人伤感和愤怒的场面：在茶花女（薇奥列塔）终于和阿尔弗莱德幸福地生活在一起的时候，阿尔弗莱德的父亲找上门来了。他要求薇奥列塔离开他的儿子，以免辱没门庭。可怜的薇奥列塔向他诉说他们真挚的爱情，却得不到任何同情，最后，她被迫放弃了幸福，绝望地回到了原来的卖笑生涯中。不明真相的阿尔弗莱德追到巴黎，在众人面前辱骂这个可怜的姑娘。而当他终于明白了这是父亲的计谋，匆匆赶到薇奥列塔的病床前时已经太晚了：奄奄一息的薇奥列塔在爱人的怀抱中幻想着幸福，他们唱起催人泪下的二重唱：

> 让我们离开这万恶的世界，
> 这里充满了痛苦和悲伤，
> 我们要走向那遥远的地方，
> 欢乐和幸福就要回来，
> 命运在那里向我们微笑，
> 痛苦和悲伤永远忘怀！

但是走来的是无情的死神。薇奥列塔的憧憬消失在最

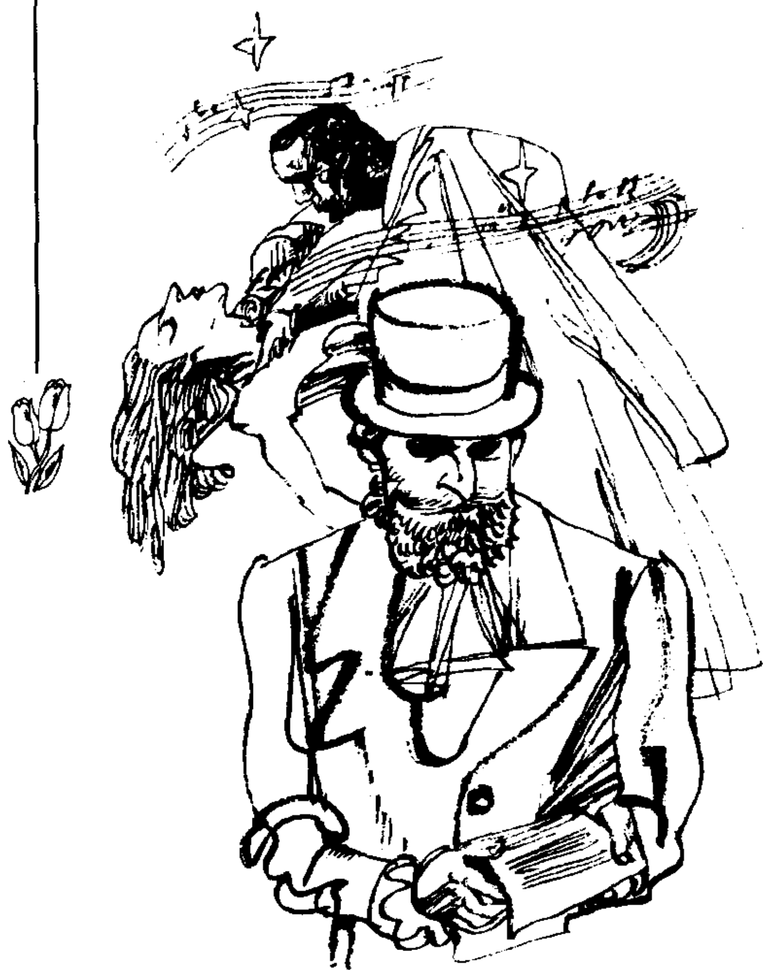
后的叹息中。

像这样感人肺腑的歌剧作品，威尔第创作了许多。在《弄臣》中，他用强烈的充满戏剧性的音乐，讲述了一个受尽屈辱的宫廷小丑眼看心爱的女儿受到贵族纨绔子弟的迫害、自己却无能为力的悲惨故事。弄臣利戈莱托绝望的呼喊，少女吉尔达楚楚动人的歌声，在无数听者的心上刻下深深的烙印。在《命运之力》中，威尔第同情地看着一对年轻恋人在命运的手中挣扎，他们刻骨铭心的爱最终导致的是死亡，哪怕他们东躲西藏，也挣脱不掉命运无情的力量。当利剑刺入那可怜姑娘的胸膛的一刹那，多少人的心为之颤抖，为她的不幸结局而惊叹。

威尔第笔下的人物都在他的音乐中获得了永恒的生命和魅力。尽管故事大多是以爱情为主题，但他将人物的情感大大升华了，因此他们虽缠绵却没有小儿女态，虽悲伤却不是幽怨哀怜。有人将他与伟大的戏剧作家莎士比亚相媲美，这并不过分。他的确走进了人的心灵深处，触摸到了人的灵魂，用音乐揭示并讴歌了最美好的一面。

威尔第的宏大气魄也可以与莎士比亚相媲美。他在《阿伊达》中营造的英雄凯旋场面真是令人荡气回肠，那首嘹亮高亢的大进行曲带领听者走进了遥远的时代，走进了金字塔下古老埃及的辽阔大地。而《纳布科》中囚徒们遥望着远方唱起的合唱，会唤起人们对自己祖国的满腔热爱。据说，在1848年意大利人民反抗奥地利统治、争取独立的战斗中，这首合唱成了鼓舞士气的军歌，响遍了意大利的前沿战壕。甚至有人喊起了“威尔第万岁”的口号，这不仅是因为威尔第姓氏的五个字母恰好是民族独立





战争的口号“胜利归于意大利王艾曼努尔”的缩写，也是由于威尔第的音乐代表了人民的心声，他是意大利人为之骄傲的伟大的爱国音乐家。

威尔第曾经有过一段惨痛的生活经历：在他不到30岁、事业刚刚起步的时候，他的妻子和两个孩子却在短时间内相继被疾病夺去了生命，他一下子成了孤家寡人。他的悲伤绝望可想而知，有一度他甚至决定再也不写音乐了，因为命运对他太不公道了。结果，还是音乐挽救了他，使他重新回到了阳光下，重新恢复了生活的信念，从此他就再也没有同音乐之神远离一步。他把全部情感都倾注到歌剧之中，体验和表现各种各样的爱与恨，而他自己的心灵也在音乐创作中锤炼得坚强而高尚了。

威尔第一共写了将近三十部歌剧（除此之外他还写有室内乐作品、合唱曲和艺术歌曲），而他最后一次创作高峰竟然是在七十岁左右的时候到来的。1886年他完成了

《奥赛罗》，这是以莎士比亚的同名戏剧为基础而写的一部杰作，它揭示了人心卑鄙委琐的一面，讲述了因嫉妒、猜忌而毁灭了美与爱的悲剧故事。最后的一幕极为强烈：苔斯德梦娜因为受到丈夫无端的怀疑而倍感痛心，她回忆着他们曾有过的爱情，在圣母像前虔诚地祈祷。当她入睡以后，奥赛罗走进了卧室。望着妻子美丽的面容，爱与恨交织在他的心头，终于，被坏人挑拨起来的嫉妒占据了上风，他伸出了残忍的手，将妻子掐死在床上。就在此时，有人冲了进来，告诉他一切都已真相大白，苔斯德梦娜是无辜的。悔恨的奥赛罗扑倒在妻子的尸体前，他大声呼喊着爱妻的名字，举起匕首，结束了自己的生命。真难以想象，威尔第竟然在这样的年龄还有着如此非凡的戏剧性写作力量，他的情感竟然还是如此强烈！

八十岁时，威尔第写完了他的最后一部歌剧：《法尔斯塔夫》。出人意料的是，几乎写了一辈子悲剧的他，这次选择了一部喜歌剧。它的脚本也是以莎士比亚的戏剧为基础的，讲述了一个好色的贵族受到人们捉弄大出洋相的故事。威尔第写得很开心，因为他已经意识到这将是他的最后一部歌剧了，“我想将它作为我个人的乐趣去完成它，”老人这样说。不过他仍然非常认真，在写作中表现出了他机智、乐观的生活态度和严谨、高超的技法，这最后的歌剧是他所有歌剧中的又一部杰作。



威尔第是一位旋律大师，他继承了意大利歌剧的传统，始终把声乐放在首位，这使歌者的演唱技艺得到痛快淋漓的发挥，听者也觉得十分过瘾。而另一方面，他克服了意大利歌剧有时过于追求表面华丽效果、忽视了深刻性

的弊病，在作品的人物刻划、情感表达和主题内涵上，达到了前所未有的水准。此外，他还特别善于营造戏剧性的气氛，在生动的剧情和交响化的整体音响之中听者会不由得步步紧跟他，直到剧终。

17 世纪诞生于意大利的歌剧体裁在威尔第的笔下达到了 19 世纪的顶峰。他留给这个世界的丰盛礼物，直到今天仍然熠熠生辉。他不仅是意大利人的骄傲，也是全人类的骄傲。







浪漫时期的『古典大师』
——德国作曲家勃拉姆斯
(1833年——1897年)

勃拉姆斯最最崇拜的是他的前辈、同胞贝多芬。他的一生都追随着贝多芬，以至于人们说他是眼睛向后而不是向前看的人。

19世纪欧洲音乐的发展倾向是“艺术综合”，即将音乐与文学、绘画等姊妹艺术结合到一起，形成新的种类：“标题音乐”。这种新的形式起初受到传统派的抵制，但在19世纪后半叶被普遍认可，并且在欧洲各国都涌现出了大量的标题音乐作曲家，他们的作品受



到了人们的喜爱。

可是勃拉姆斯对这种新形式不感兴趣，他仍然热衷于无标题的交响曲创作。

你一定不要以为走传统的道路、以大师为榜样是一件很容易的事，“站在巨人的肩膀上”说说简单，而从巨人的肩膀后面露出自己的头角，是需要惊人的勇气、付出巨大的努力的。勃拉姆斯选择的正是这样一条道路。



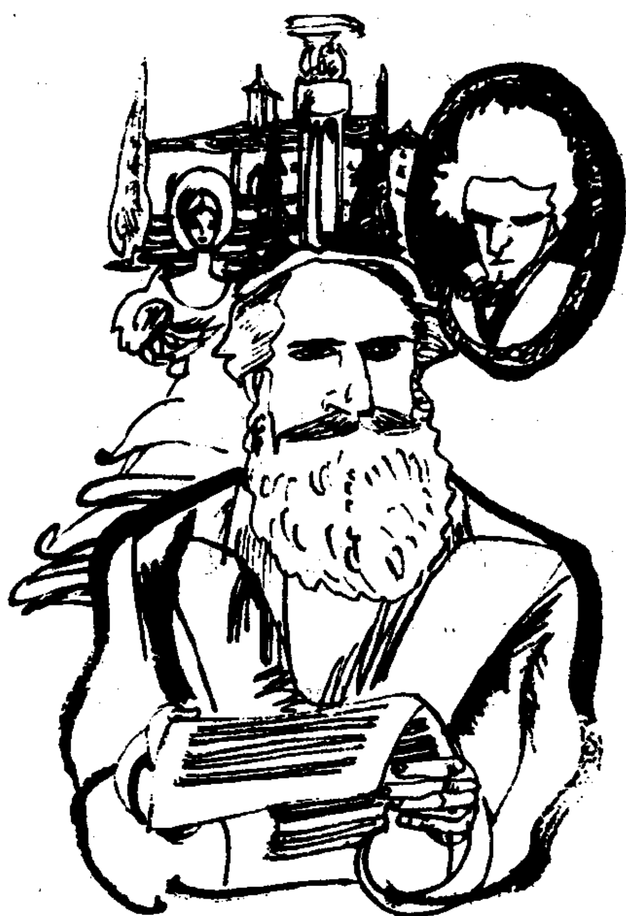
他的出身与贝多芬极其相似，父亲是一位低音提琴演奏员，母亲是勤劳的家庭妇女，他们的生活十分贫穷，但是很和睦。为了帮助父母，勃拉姆斯早早地就挑起生活的担子，在低级酒吧里靠弹琴挣钱。这里的环境非常糟糕，人们酗酒、调笑，动不动还有人打架。但是勃拉姆斯的心中有一块圣地，这就是崇高的贝多芬的音乐。是大师在冥冥之中引导着年幼的勃拉姆斯，使他不致被生活的浊流淹没。

勃拉姆斯在20岁出头的时候，离开了家乡汉堡，去寻求发展自己才能的天地。当他站在德国作曲家、音乐评论家舒曼面前时，他的前途豁然开朗了：舒曼对他大加赞赏，并且鼓励他把创作的重点从钢琴转移到管弦乐领域上来。舒曼在报刊上发表了热情洋溢的文章，向欧洲乐坛介绍这位来自汉堡的小伙子，结果，勃拉姆斯的名字一下子响亮了起来，这对一个年轻人来说是多么兴奋的事！

勃拉姆斯并没有被赞扬弄得飘飘然。他知道，要想获得真正的成功，前面的道路还很长，很艰巨。他认真地研究贝多芬以及其他大师的作品，同时开始在交响乐领域中尝试自己的力量。他一生中只写了四部这种体裁的作品，

其中的第一交响曲从20多岁的时候就动笔了，可是直到40多岁时才完成，这并不是说他的才气不够，而是他太认真了，他对自己的要求高得令常人难以理解，而这正是他成为贝多芬伟大传统继承者的原因之一。

勃拉姆斯的音乐写作非常严谨，不仅在技术上无可挑剔，精神上也像贝多芬一样，具有崇高的、深刻的气质。他决不用耀眼的色彩来哗众取宠，也不靠外表的新颖来夺人耳目，他的音乐在形式上具有真正的古典特质：结构均衡、气势宏伟。比起同时代人形象生动、情节有趣的标题音乐来，它们有点不太容易听得进去，可是一旦深入进去，就会发现这是一座宏伟的殿堂，会感受到其中有着无尽的蕴味。他的第一交响曲问世以后，曾有人赞叹说它是贝多芬的第十交响曲，后来又有人把他和巴赫、贝多芬相并列，称之为音乐史上伟大的“三B”(这三位作曲家的姓氏都是以字母B开头)。





除了“字字珠玑”的四部交响曲，勃拉姆斯还有许多杰作，包括钢

琴协奏曲、小提琴协奏曲、室内乐作品、钢琴作品、艺术歌曲等等。尽管他的形式是古典式的，但他毕竟是生活在19世纪浪漫主义时期的音乐家，他不可避免地会在创作中表现出这个时期特有的因素。尤其明显的是在他的小型作品中，处处流露出细腻温柔的情感和亲切朴实的民间味道。他的声乐作品是德国艺术歌曲宝库中的精品，充满了诗意，他在其中寄托了他的爱和梦幻，而他的钢琴曲比如《圆舞曲》、《匈牙利舞曲》等，因为优美明快的旋律和浪漫的情趣，在19世纪的欧洲就深受人们的喜爱，至今仍是音乐会和钢琴考级中的保留曲目。



勃拉姆斯有一颗极其善良美好的心。在舒曼患精神病住进医院以后，是他帮助舒曼的妻子、著名钢琴家克拉拉操持家务，照顾孩子，使她能够放心地登台演出，渡过生活上的难关，他们之间也因此建立起了非同一般的友谊。人们都以为舒曼去世后他们会结为伴侣，但是勃拉姆斯默默地离开了克拉拉，在心里将这份纯洁的情感保留终生。独身的勃拉姆斯在晚年时曾说，在他的一生中只有两位妇女是他崇敬并热爱的，这就是他的母亲和克拉拉·舒曼。

就像当年舒曼热情地帮助自己一样，勃拉姆斯也帮助过许多有才能的青年人，捷克作曲家德沃夏克感叹说："我被他的仁慈感动。我不能为他做什么事，然而我热爱他！这是一颗多么温暖的心，是有着何等伟大精神的人啊！"

勃拉姆斯是最后的古典主义音乐的继承人。他就像一座激流中的小岛一样，向着他的理想、他的艺术神明坚定地矗立着。他没有像当年他的反对者们所说的那样，因为

风格“保守”、“过时”而被历史的潮流抛弃，相反，他的音乐在时间的考验下，愈发显示出沉甸甸的分量，显示出真正的艺术价值。







爱情是一只自由的小鸟

——法国作曲家比才

（1838年——1875年）



比才的名字与歌剧《卡门》紧紧地联系在一起。

在第一幕中，有这样一个场景：集市上熙熙攘攘，士兵在换岗，顽童们在嬉闹，还有些小伙子在闲逛。烟厂下工的钟声响了，女工们涌向广场，立刻，这里的气氛变得热烈起来——卡门来了！她是女工当中最漂亮迷人的姑娘，小伙子们都想对她说几句恭维话，以求得她的青睐。可是卡门很傲慢，她高高地昂着头，唱起了这首歌：

"爱情是一只自由的小鸟，谁也别想把它驯服。纵然是恐吓、威逼，它都无动于衷，甜言蜜语也一样没用。我中意的人也许心儿已被占据，可爱情是那么任性，谁的话它也不听。你不爱我，我也要爱你，只要你被我看中，你可就要当心！"

这首"哈巴涅拉"（一种古巴民间舞曲）风格的歌充分地表现出了卡门那活泼、俏皮而又倔强的性格，几乎任何人听了，都会被它那富于弹性的节奏和有趣的旋律挑逗得满心欢喜。

《卡门》中还有许多首让人"爱不释耳"的唱段，比如神气十足的"斗牛士之歌"，轻盈潇洒的"在塞吉第亚城边"，带点野性的"吉卜赛之歌"，深情的"花之歌"等等。它们是那样地富于活力，直截了当地把这个动人心魄的故事印在了你的心上，让你难以忘怀。

俄罗斯作曲家柴科夫斯基曾断言说："这是真正的艺术瑰宝"，"《卡门》十年以后将成为世界上最流行的歌剧。"

说这话的时候是1880年，作曲家比才已经不在人世了。据说，他的早夭与《卡门》的失败有关——1875年3月这部歌剧在巴黎首演，它不仅没有得到应有的赞赏，相反，遭到了严厉的批评：剧本内容伤风败俗，音乐不得章法，毫无趣味可言，总之，是一部令人无法容忍的坏作品！



比才失望极了。他在这部歌剧中倾尽了心血，原指望它能使自己打一个翻身仗，得到巴黎人的共鸣，可谁知竟是这么个下场！在这次首演后仅仅三个月，比才突然辞世



了。

“爱情是一只自由的小鸟。”也许，人的命运也像这爱情的小鸟一样，无从把握。比才去世以后，《卡门》渐渐地出现在法国以外的一些大歌剧院舞台上，如奥地利维也纳宫廷剧院、比利时的皇家剧院、英国伦敦皇家剧院以及美国的纽约、意大利的佛罗伦萨、德国的汉诺威歌剧院等等。他们成功的演出终于使巴黎人有了重新审视这部歌剧的兴趣。1883年，《卡门》再次出现于巴黎，这一次大获成功，人们盛赞比才的音乐天赋，为他的早逝惋惜，到了1904年，《卡门》仅在巴黎一地，就上演了一千场，这是歌剧史上最光辉的记录之一。

德国哲学家尼采是比才最热烈的崇拜者，他在一封给朋友的信中写道：

“昨天——你相信吗？——我第二十次听到了比才的杰作。我是又一次怀着同样的敬意去听的。这样的作品是多么使人感到满足啊！……它是顽皮的，细腻的，充满幻

想的，……以前在舞台上听到过比这更痛苦、更悲惨的声音吗？而它们是怎么做到的呢？没有装模作样！没有任何虚假的东西！它从夸张的风格中解放了出来！……我真嫉妒比才，他居然这样大胆地写出如此富于感情的音乐。”

尼采还指出，这部作品与过去欧洲的传统风格大不相同，它带有一种纯真、自然的民间色彩。它是极为独特的歌剧作品。

的确，比才的这部歌剧是闪烁着天才光芒的绝世之作，它既不像意大利歌剧那样华丽，又不像法国歌剧具有一种宏大的气势，它更加贴近现实生活，贴近人心，它的音乐就仿佛是从每一个角色的心里自然流露出来似的，这使得剧中的每个人物都显得非常真实，非常个性化。比才的戏剧手段也是非同寻常的，他通过情绪的铺衬、对比，人物性格的揭示和矛盾的不断展开，使剧情一环扣一环地向前发展，直至最后的悲剧结局——这是尼采特别欣赏的第三幕、全剧接近结尾的惊人场面：

为爱情而抛弃了一切的年轻士兵唐霍塞，被卡门的无情搞得痛苦万分，他在热闹的斗牛场外找到卡门，恳求她莫忘旧情。可是卡门倔强地回答：“不管你重复多少遍，不行就是不行，我自由自在地生，自由自在地死，谁也别想来干涉我！”

这时，高墙那边传来人们的欢呼声：“埃斯卡米洛万岁！”原来，卡门爱慕的斗牛士胜利了，她情不自禁的向斗牛场跑去。唐霍塞怒火中烧，他一把抓住卡门的胳膊：

“你真的爱他吗？”

“是的，我就是死了，也爱他！”

在斗牛场的欢呼歌声中，不详的、象征着命运的音乐响起来了。唐霍塞凝视着卡门倔强的眼睛，他举起了匕首，猛然刺向卡门的胸膛。

卡门踉跄了几步，倒下了。在欢乐的大合唱声中，只听见唐霍塞撕心裂肺的叫声：

“是我！是我杀死了卡门！我亲爱的卡门！”

大幕急落。



由于《卡门》的成功，比才的名字重新得到了重视。这位巴黎音乐学院的高材生自踏上创作生涯以来一直不走运，现在他的那些同样受到过冷落的作品也都成了人们的兴趣点。人们发现，他作于十七岁时的《C大调交响曲》简洁明快，表现出非凡的才气和大胆创新的精神；歌剧《采珠者》抒情优美，充满了迷人的幻想色彩；为法国作家都德的戏剧《阿莱城姑娘》所写的配乐生动而富于情调；还有歌剧《帕斯丽姝》、《贾米莱》、钢琴曲、大合唱等等，都是很有特色的作品。法国人自豪地把比才的名字挂在嘴边，只是在私下里才为曾经给予比才的冷淡感到羞愧。

命运是一种奇怪的东西，它有时候开的玩笑可真够残酷。也许，就像那爱情的小鸟一样，不应该刻意地去捕捉它，你就按照你的心向前走吧，该做什么就去做什么。



俄罗斯大地的呐喊

——俄罗斯作曲家莫索尔斯基

(1839年——1881年)

这是一个奇特的人。他总是与人格格不入，与社会格格不入。他服装不整，出言不逊，因为酗酒，他的眼睛总是红红的，仿佛从来就没有清醒的时候似的。

可实际上，他比谁都清醒。他出身于一个富裕的地主家庭，但他同情农民的处境，坚决支持农奴解放运动，哪怕这运动直接导致他家庭的经济受损。他曾经应父母的要求，在17岁那年参加了军队，成为职业军官，但当他结识了作曲家巴拉基



列夫和达尔戈梅斯基，看到了自己身上的音乐才能之后，便毅然离开了军队，成为艺术之神的追随者。

与其他音乐家不同，莫索尔斯基对传统的音乐写作技巧并不那么推崇，相反，他对民间音乐却有着浓厚的兴趣。他常常在乡下聆听农民们唱的充满辛酸和愤懑的歌曲，从中感受俄罗斯大地的深重苦难。有时候他也会和他们一起喝酒，一起醉醺醺地歌唱、哭泣。他曾说，作为一个艺术家，“我的职责就是描绘人的灵魂深处的东西。”



由于这种观念，莫索尔斯基的音乐就不单纯是很优美、很诗意的了。且不说他的旋律、和声与传统音乐风格不同，首先，他选择题材就非常独特。1866年他写了一首歌，曲名是《可爱的萨维什娜》，歌词是他自己作的：

可爱的萨维什娜，光辉纯洁的鹰，
请给我爱情。
这也许是我的愚蠢，
但请在苦难中给我一点温馨。
……不要躲开我这可怜的穷人，
我的命运多么悲惨，
痛苦煎熬着我的心！
你看，我生下来就是为了供人指使，受人嘲弄，
去吻他们的皮鞭和手棍！
他们一会儿叫我该死的傻瓜，
一会儿又称我是“上帝的儿子瓦尼亚”！
……
亲爱的萨维什娜，不要嫌弃我的丑陋，
把你的爱给我吧，

在悲苦的日子里，
请用温柔的语言对我说话！
……

莫索尔斯基用说话式的音调来谱写这悲惨的叹息和哀求，节奏是俄罗斯民间音乐中常见的五拍子，通过音区、调式的丰富变化，使全曲听上去既朴素又感人。如果不是对农民生活有深切的了解，是不可能写出这样的作品的。

另一首歌曲也是非常特别的，歌词取自德国诗人歌德的诗剧《浮士德》第一部，曲名是《跳蚤之歌》：

从前有一个国王，
他养了一只大跳蚤。
国王对它很周到，
比亲人还要好。
国王召来一个裁缝：
“你听我说，奴才！
给我的这位朋友，
缝一件大官袍！”
哈哈哈哈！跳蚤的官袍！
跳蚤穿上了大官袍，
浑身金光闪耀，
宫廷内外上下跳，
得意忘形瞎胡闹。
国王封他当宰相，
还给他挂勋章；



跳蚤的亲友全来到，
一个个都沾了光。
那皇后还有那些宫女，
被咬得浑身痛痒，
但是没有人敢碰它，
更不敢动手打。
要是它敢咬我们，
就一下子捏死它！



这是歌德借魔鬼梅菲斯特之口，讽刺德国封建诸侯以及他们豢养的宠臣，莫索尔斯基借来讽刺沙皇当局。他使用的音乐语言相当有趣，时而假装威严，表现出那位国王不可一世的样子，时而又嬉笑怒骂，讽刺国王的愚蠢和众朝臣无可奈何的表情，最后，他又用果断的音调来表达人民心中的无比愤恨。全曲还有一个贯穿始终的素材，这就是“哈哈”的笑声，它使音乐具有诙谐活泼的味道，让人听了忍俊不禁。毫无疑问，沙皇当局对这首歌是非常忌讳的。



莫索尔斯基的反抗精神更集中、更强烈的表现，是在他的歌剧《包利斯·戈都诺夫》中。这部歌剧的脚本是作曲家根据俄国诗人、剧作家普希金的同名历史剧改编而成的，它叙述了这样一个故事：俄国沙皇包利斯·戈都诺夫是一个篡位者，他杀死了原来应该继承王位的伊凡·雷帝的儿子季米特里。尽管阴谋得逞，但他内心却总是感到恐惧，时时刻刻都警惕着有人会揭穿他。一名修道士得知了事情的真相，他在民间利用人民对国王包利斯的不满，宣称自己是逃亡的王子季米特里，现在要集结军队来讨回王位，主持正义。他还得到了一个有野心的波兰女贵族的支持，很快就组成了一支以农民为主体的起义队伍。终于，他们获得了胜利：国王包利斯因神经错乱而被幻觉吓死，人民满怀希望地把假王子、那位修道士推上了统治者的宝座。就在他们山呼万岁的时候，一位知道底细的老修道士坐在宫殿大门外唱起了悲哀的歌：不论是谁上台，只要帝制存在，人民都不会有好日子过。

莫索尔斯基的音乐写得令人震惊。作为歌剧，它与传统的歌剧体裁几乎毫无共同之处。他把许多农民装束的人带上歌剧舞台，使这种原本属于贵族的艺术变成了人民大众的艺术。他的整体音响极不和谐，因为他运用了民间音调，那“土气”的味道使听惯了欧洲古典音乐的人感到难以忍受。这部歌剧上演之后，引起了艺术界激烈的争论。有人说他的音乐“怪”，有人抱有明显的敌意，说它根本不是艺术，甚至政府当局因为它的内容过于尖锐而提出禁演。但也有人支持莫索尔斯基，认为他写出了人民的心声，他的音乐是属于新时代的艺术。



的确，莫索尔斯基是一位创作思维与众不同的人，他完全是用自己的感受而不是传统的技法来写作，因此听来极为新颖独特。可惜的是在他活着的时候没有得到人们的理解，这使他深受挫伤。直到他死后的20世纪初，才有人对他的音乐尤其是歌剧《包利斯·戈都诺夫》有了真正的理解。人们发现莫索尔斯基是一位创作思维和手法“超前”的人物，他的创新对后世有着极大的启发意义。他的和声、配器色彩都是具有心理意义的，他用音乐表现了人类情感最深层的本质。同时，他的音乐风格又有着地道的俄罗斯韵味，他使俄罗斯的文化在19世纪得到了世界的认识。



莫索尔斯基还特别擅长于用音乐来描绘特定的场景和形象。比如歌剧《包利斯·戈都诺夫》中包利斯登基的皇家礼仪，因自鸣钟敲响而引起包利斯神经错乱的场面，包利斯之死的可怕气氛等等，都给人留下深刻的印象。

他的钢琴组曲《图画展览会》也是一部相当有趣的作品，它用音乐将俄罗斯年轻的画家加尔特曼的一组遗作生动地重新“画”了一遍。其中有怪诞的《侏儒》、伤感的《古堡》、沉重的《牛车》，有可爱的《鸡雏的舞蹈》、活泼的《杜依勒里宫的花园》、热闹的《里莫日市场》，还有诡谲的《鸡脚上的茅屋》、神秘阴森的《墓穴》、形象逼真的《两个犹太人》和宏伟的《基辅的大门》。莫索尔斯基在组曲中非常巧妙地运用了一个音乐主题，它代表在画展上漫步观看的作曲家本人。这个主题时而“昂首阔步”，时而“驻足沉思”，时而陷入深深的悲哀。它的作用是将所有的段落连接在一起，形成一个整体，同时还加

进了作曲家的主观感受。可惜这部钢琴组曲在当时也没有得到人们的赏识，直到后来由法国作曲家拉威尔为它作了精彩的配器，它才以管弦乐组曲的形式得到广泛的喜爱。

在 19 世纪盛行的欧洲民族主义运动中，俄罗斯有一大批音乐家在致力于弘扬民族文化，振兴民族音乐。首先是被尊称为“俄罗斯民族主义音乐之父”的格林卡，后来又有巴拉基列夫、居伊、包罗丁、里姆斯基-科萨柯夫和莫索尔斯基，这后五个人因为常常在一起收集民间音乐，探讨创作问题，协力推出新作，因而在俄罗斯乐坛形成了强有力的影响，人们把他们称为“五人团”或者“强力集团”。不过，尽管他们的出发点是一致的，但这五位作曲家的创作风格还是有很大区别的，其中最富独创性的就是莫索尔斯基，他的某些做法甚至连“五人团”里的成员都感到接受不了。

莫索尔斯基怪僻的性格、放纵的生活态度，也是引起人们非议的地方。他常常无法写完一部作品，弄得有头无尾，杂乱无章，只得由朋友们替他完成。他的兴趣常常一下子出现，又很快就消失了，结果留下了许多才气横溢的音乐片断。他的歌剧《包利斯·戈都诺夫》、《霍万斯基之乱》、交响诗《荒山之夜》等作品都曾得到里姆斯基-科萨柯夫的整理和修订，尽管有些地方抹煞了莫索尔斯基的独特性，但若不是这位同行的帮助，有可能它们永远也没有机会被人们认识了。

莫索尔斯基的性格导致了他的人生悲剧。在 42 岁那一年，他孤独地死于酒精中毒。他是一个痛苦的人，一个愤世嫉俗的人，一个少有的天才。这样的人往往会在生前

活得不如意，但是当新的时代到来的时候，他的思想会获得理解，他的艺术会得到共鸣，他的伟大意义会真正体现出来。今天，提到莫索尔斯基，不仅许许多多的音乐爱好者对他十分仰慕，就连著名的作曲家们也是满怀敬意，他们从莫索尔斯基的作品中看到了他非凡的独创性，更感受到了作为艺术家的神圣职责，这就是为人民的苦难而呐喊，为人民的希望而歌唱。







吟咏人生的悲怆

——俄罗斯作曲家柴科夫斯基

（1840年——1893年）

提起柴科夫斯基，你会想到什么？孩子们首先想起的是芭蕾舞剧《天鹅湖》中的“四小天鹅舞”。那真是一支可爱的舞曲，蹦蹦跳跳的，就像是小天鹅们稚拙的舞步和天真的表情。对了，还有闪闪发光的糖果山，这是舞剧《胡桃夹子》中最让小朋友们高兴的一个场景，这里有各种各样的糖果和咖啡、茶，他们竟然会跳起神奇的舞蹈，欢迎小女孩玛莎和她的好朋友胡桃夹子。最后的“花的圆舞曲”更是



美丽无比，让人不禁要随着音乐跳起舞来。

大些的孩子则有所不同，他们更加偏爱这些舞剧中优雅、抒情的段落，比如天鹅公主奥杰塔和王子的爱情双人舞，小提琴纤柔悲伤的曲调，是奥杰塔的倾诉，大提琴深情的旋律则代表着王子的爱慕和关怀，他们相信，真正的坚定的爱情一定能够战胜妖怪的魔法。另一部舞剧《睡美人》中也有一个美丽的场景：王子走进被荆棘包围了一百



年的城堡，看见了沉睡的公主，她的美貌使他禁不住低头亲吻了一下，于是，奇迹发生了——公主睁开了眼睛，站起身来，和英俊的王子翩翩起舞。一百年，多么漫长的时间！他们竟能跨越它，在辉煌的婚礼音乐声中成为一对幸福的伴侣。

柴科夫斯基的音乐实在是太美了，他为我们营造了多么迷人的音乐世界！在孩子们的眼里，他一定像小天鹅们那样总是快快乐乐的，或者像王子和公主那样幸福。

不，不是的。他的内心深处充满悲哀，他一生都在和自己的悲观主义作斗争，包括写这样美丽的音乐——有一大部分原因他是借此逃避现实。而那些真正倾诉了内心情感的音乐，如交响幻想曲《罗密欧与朱丽叶》、《弗兰切斯卡·达·利米尼》和他的绝笔之作《悲怆交响乐》，才是属于他自己的最最深邃的精神世界。

《罗密欧与朱丽叶》是他以莎士比亚的戏剧故事为题材创作的一部交响诗。它从阴森冰冷的铜管和弦开始，一下子就把听者带到了遥远的中世纪，你仿佛就站在古老的城堡门前，看到了教堂石砌的高墙，也感受到了那令人窒息的空气。接着，在紧张激烈的节奏和不和谐的音响中，



你会看到贵族骑士们刀光剑影中的决斗，这不可调和的家族仇恨沸腾着每一个青年男子的血液。而当柔和的弦乐奏起婉转抒情的旋律时，场景便转换到了朱丽叶家的阳台上，月光下，这一对恋人的倾诉是那样地纯真、深情，你会不由得赞叹这人类最值得歌唱的情感。可是，社会偏偏要摧残她！柴科夫斯基用可怕的搏斗似的音响打断了爱情之歌，不管他们怎样奋争，怎样哀诉，仇恨的巨浪仍然压过了爱情之歌。当你再一次听到爱情主题的时候，它那无可抵御的悲剧性会彻底地压倒你，淹没你，让你不能自已。也许，当音乐停止的时候，你会随着柴科夫斯基的叹息，随着尾声中渐渐向天堂升去的祈祷而陷入冥想，也许你会为终于走出了中世纪的阴影而松一口气，但是，柴科夫斯基的悲哀却会久久地留在你的心上。



取材于意大利诗人但丁的长诗《神曲·地狱篇》的交响幻想曲《弗兰切斯卡·达·利米尼》也是一个爱情悲剧故事：美丽善良的姑娘弗兰切斯卡爱的是保罗，可是她却

受骗嫁给了保罗的哥哥——驼背、独眼、生性嫉妒的暴君。结局是暴君用利剑杀死了这一对可怜的年轻人，使他们永远地漂流在地狱的风雨和浪涛之中。柴科夫斯基又一次以两个对立的、不可调和的主题来讲述这个故事：一个是温暖的、美好的情感，一个是冷酷的、强大的暴力。除了叹息，作曲家又能做什么呢？

在旁人眼里，柴科夫斯基不应该是一个悲观主义者。



他在二十五岁时毕业于音乐学院，因为成绩优秀，第二年就成了莫斯科音乐学院的教授。三十多岁的时候，他就以大量杰出的作品在俄罗斯甚至英国和美国有了声望。1877年他因婚姻失败导致精神危机的时候，一位贵族夫人及时地向他伸出友谊之手，为他提供了丰厚的资助，使他得以摆脱困境，全心全意地投入到创作中去。1887年，他在德国、法国、捷克和英国亲自指挥自己的作品，获得了极大的成功。1891年，他又在美国感受到了前所未有的作为俄国人的骄傲。1892年，他当选为巴黎艺术科学院院士，1893年，英国剑桥大学授予他荣誉博士学位，可以说，他是俄罗斯作曲家中第一个获得国际上如此崇高地位的人。他生命中的最后几年，是在鲜花和掌声中度过的，是在崇拜者的目光中度过的。

他的悲观从何而来呢？

阳光对每一个人来说都是一样的，可是人们的感受却不同。在柴科夫斯基看来，现实距离理想是太遥远了！他痛恨人世间的不平等，厌恶卑劣的人性，对当时俄国社会的种种现象感到失望。他没有感受过真正的爱情，友谊也在他晚年时突然离他而去，眼前的成功又有什么意义呢?!

柴科夫斯基是一个忧国忧民的知识分子，他十分关注俄国的前途。当他看到农奴们深重的苦难时，他常常心痛万分——第一弦乐四重奏中的那首“如歌的行板”曾经感动得大文豪托尔斯泰怆然泪下，感慨道：我由此触摸到了俄罗斯人民痛苦的内心！而今天的我们也会由它理解作曲家的赤子之心。广袤的俄罗斯大地哺育了这位音乐家，同时也把悲剧性的民族精神刻在了他的心上。

《第四交响曲》是柴科夫斯基在1878年完成的作品。那时他刚刚经历了不幸的婚姻，也刚刚得到了一位慷慨的贵族、知音梅克夫人的资助。于是，他鼓励自己说“活下去毕竟还是可能的”。可是，命运之剑仍然悬在头顶——第一乐章，他描写了命运之力的强悍，流露出对幸福的渴望，以及挣扎在这两者之间的焦虑、惆怅。第二乐章用作曲家自己的话来说，是“沉湎于往昔的回忆，既忧郁，又有点甜蜜”，因此他写得非常抒情。在第三和第四乐章中，柴科夫斯基强使自己走出闭塞的书房，来到阳光下的世俗生活场景中。他描写街头民间艺人的琴声，节日里群众的狂欢，“如果你在自己身上找不到快乐的理由，那就看看别人吧，到人民中间去吧。看看他们如何善于行乐，如何沉浸在漫无节制的欢乐感情中。”可是命运的主题不肯放弃自己的威力，它在狂欢的高潮声中猛然闯入，使作曲家意识到自己内心永恒的悲剧。为了驱赶走内心涌上来的哀伤，他冲进舞蹈着的人群，让高亢嘹亮的欢歌结束了整部交响曲。



十年以后的《第五交响曲》在构思上与“第四”有很多相似之处，如对命运的思考，对幸福的渴望，内心的不

安与斗争，以及节日般的、凯旋般的结尾，它又一次反映出作曲家希望战胜自己的悲观主义、走出个人圈子的努力。

然而，他失败了。1892 年春天，52 岁的柴科夫斯基终于放弃了努力，用绝望的泪水在《第六交响曲》中总结了自己的一生。这部交响曲有一个标题：《悲怆》。他在草稿上写道：



“第一乐章全是激情，满怀信心，渴望有所作为；第二乐章是爱情；第三乐章是失望；第四乐章则以生命的熄灭作为结束。”

在写作期间他多次调整构思，一次又一次地修改，有好几次，他都因为痛哭而不得不放下手中的笔。这部作品耗尽了他最后的心血。1893 年 9 月，《悲怆》交响曲完成了。

第一乐章从低沉、晦暗的引子开始，大管奏出主题旋律，仿佛是从地狱的深渊中发出来的呻吟似的，它真是让人绝望。然后，柴科夫斯基加快了速度，把这个主题变成了惴惴不安的短促乐句，在各种弦乐器的弓子和木管乐器的按键上轮番跳动。它渐渐地向前运动，像天边的朵朵阴云在冷风的催促下渐渐堆积起来一般，终于形成了暴风雨般的戏剧性高潮。当这一阵紧张的情绪终于平息下来之后，一条温暖的旋律从中提琴声部升上来。它是那样的柔和，就像是母亲的双手在抚慰你，像暴风雨过后天空中明丽得令人心醉的阳光，驱除了你心上的阴影。这就是柴科夫斯基的渴望——它是那么遥远，可望而不可即，它远去了，只剩下单簧管隐隐约约的回声。突然，定音鼓的一声

重击惊醒了美好的梦，作曲家环顾四周，一切都是那么嘈杂，那么冷酷，像无情的浪潮一般席卷着可怜无助的人。他挣扎着，还击着，可是，悲剧还是降临了，它吞没了一切！

铜管迈着缓缓的步子，带我们走向墓地，这是一首古老的教堂葬礼曲调《与圣者共安息》。它驱赶走了所有的不安，也驱赶走了一切希望。

第二乐章是美丽的圆舞曲，五拍子的节奏从容舒展，旋律优雅得会使你想起19世纪俄罗斯贵族客厅里盛装跳舞的人们。作曲家本人也在这里，可他并不愉快，一条叹息式的音调和着定音鼓的持续敲击，把他孤独的身影刻画得十分凄惨。他望着无忧无虑的人们，发现自己永远也不可能和他们走到一起，他们永远也不会知道他的内心。悲哀的浪潮把他带离了舞会。

仿佛想振奋一下自己，柴科夫斯基接下来写了一个充满活力的快板乐章：诙谑进行曲。短促的音符闪闪烁烁，好像无数小精灵在飞翔，一条果敢的进行曲旋律带领我们向着光明奔驰。悲观的情绪被英勇的奋进一扫而光，胜利的号角吹响在前方，它鼓舞着人们，召唤着人们，永远不要停下前进的步伐。



如果是贝多芬，他会让全曲结束在这凯旋进行曲声中。可这是柴科夫斯基。他那无法克服的悲哀终究是要占上风的。第四乐章把我们重又带回到一开始的绝望情绪之中，而这一次更加无奈，更加凄凉，弦乐队下行的旋律就像是哀哭一般。死亡，是谁也无法躲避的结局，柴科夫斯基在它面前再次回顾曾有过的温暖，但它已变得模糊不清

了，他伸出双手试图抓住它，却也只是徒劳。来吧！仿佛是终于下定了决心似的，柴科夫斯基放弃了在人世间的一切努力，一步一步地走向死神的怀抱。轻轻地，催促的节奏敲起来了，葬礼进行曲响起来了，柴科夫斯基的身影慢慢地消失在远方。

第六交响曲《悲怆》于1893年10月在彼得堡首演，由作曲家自己指挥。它没有像他的其它作品一样得到辉煌的成功，人们不理解为什么他写得这么悲伤。说真的，还没有哪一部交响曲是这个样子结束的。一个月以后，柴科夫斯基突然因病去世了，人们才恍然道：这部交响曲竟是他为自己写下的“安魂曲”！

悲怆，是柴科夫斯基一生的主题。他没能像莫扎特那样，藏起自己的不幸，奉献给人们永恒的阳光，他也没能像贝多芬那样，用痛苦换来欢乐。他是个失败者吗？不，决不是。不论是他那些生动可爱的芭蕾舞剧，还是优雅深情的艺术歌曲，不论是气势磅礴的钢琴协奏曲，还是如诗如画的小提琴曲，都是他对生活的憧憬，就像你我一样，对生活，对祖国和人民，他始终充满了真情的爱。他留给这个世界的，是他用一生的奋斗所证明的、一种饱含着痛苦的爱。

但愿我们心中的爱多一些明亮的色彩。



纯朴美丽的捷克之歌

——捷克作曲家德沃夏克

（1841年——1904年）

“念故乡，念
故乡，
故乡真可爱，
天甚清，风甚凉，
乡愁阵阵来。
故乡人今如何，
常念念不忘，
在他乡一孤客寂
寞又凄凉。
我愿意回故乡，
重返旧家园，
众亲友聚一堂，
同享从前
乐。”



这是一首深情的歌，旋律朴素亲切，就像人们以为的那样，有如一首“美国民歌”。其实，这个

旋律是捷克作曲家德沃夏克的第九交响曲《新大陆》中的一个主题。

“新大陆”是德沃夏克在美国工作期间(1892—1895)写的一部杰作。作为一个捷克人，一个从有着悠久历史的国土来到新开发的年轻世界的作曲家，德沃夏克深有感触。这里的人们是那样地充满信心，那样地勇敢，他们把荒芜广袤的原野在那么短的时间里就建成了欣欣向荣的国家，这实在让人钦佩。于是，他在《新大陆》交响曲的第一和第四乐章中，用嘹亮的号角音调和果敢有力的节奏写出了奋发向上、勇敢开拓的精神，写出了他对这个新生国家的赞叹之情。



可是，德沃夏克也看到了美国的另一个侧面，这就是黑人与印第安人的深重苦难。他们因白人的开拓而失去家园，失去自由，他们备受凌辱，惨遭迫害，过着非人的生活。于是，对他们不幸境遇的同情，对他们古老文化的尊崇，出现在《新大陆》交响曲的第二乐章中。“念故乡”这首歌的旋律就是采用了黑人和印第安人的音乐素材而作的。德沃夏克先让铜管和木管以冰冷的音色奏出一连串和弦，让整个弦乐队都加上弱音器演奏黯淡的背景，然后，一支英国管吹起凄凉委婉的旋律。没有人会不因这旋律而动情，不为美国灿烂阳光下的阴影黯然神伤。

尽管美国有种种令人感到新奇的事物，有热情友好的人民，还有紧张的工作(德沃夏克在美国纽约任音乐学院院长)，但是对家乡的思念时时萦绕在德沃夏克的心头。他只要有空，就要到一个捷克移民聚居的小村庄里去，和老乡们一起唱歌，跳舞，感受“回家”的滋味。这种怀乡

的情感以巧妙的方式出现在“新大陆”交响曲中，那是快乐的斯拉夫舞曲风格的第三乐章谐谑曲——村民们在田野里嬉戏，姑娘们笑着，跳着，微风吹拂着她们的衣裙，传扬着她们的歌声。

在写作第四乐章时，德沃夏克曾到依阿华州的捷克人居留地度假，他的孩子们也来到美国与他团聚。德沃夏克释去了怀念与怅惘之情，把与亲人相见的欢愉气氛融入了作品之中，使之充满了节日般的喧腾景象。

威武雄壮的主题，经过弦乐与木管，由进行曲变幻成欢快的舞曲。这时，弦乐荡起平静的涟漪，单簧管吹出清朗的，带有田园气息的乡音，波西米亚温煦的春风轻拂着遥远的新大陆。激昂的号角声响起来了，新大陆向客人奏出热情的迎宾曲，深情的音调转化为狂欢的舞蹈，再现了一座波西米亚式的节日的乐园。在辉煌的齐奏声中，新大陆鸣响起凯旋般的音调，显现着蓬勃的生命力，号角般的旋律和舞蹈节奏交相呼应，汇成音潮的穹宇，壮观地结束了全曲。



《新大陆》交响曲于 1893 年 12 月在

纽约首演。美国人为它的巨大成功兴奋无比，他们欢呼道：这是一部“美国的交响乐”。而德沃夏克坚决地宣布：“不论我在什么地方创作，我写的永远是真正的捷克的音乐。”

满载荣誉的德沃夏克在1895年回到了日思夜想的祖国捷克。这里的一切都是那么亲切，为他而感到骄傲的人们是那样地热爱他的音乐。他们在德沃夏克的《斯拉夫舞曲》中欢笑，在序曲《胡斯教徒》中缅怀为民族独立而英勇奋战的历史英雄；序曲《在大自然中》将人们带到美丽安详的波希米亚森林和原野上，而歌剧《国王与矿工》、《水仙女》、《机灵的农夫》又以浓郁的民间音乐色彩给人们讲述了或者有趣的、或者感人的故事。捷克人民深深地感谢德沃夏克，因为他用音乐把捷克文化带向了广阔的世界。



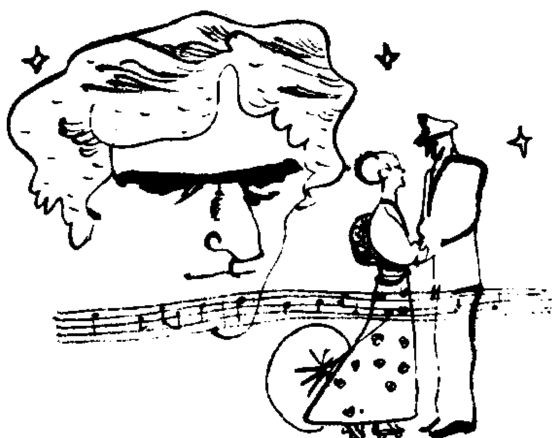
德沃夏克生活的时期，正是欧洲民族主义运动兴起的时期。作为捷克“民族主义音乐之父”斯美塔纳的继任，他也把用音乐来赞颂祖国、鼓舞人民对祖国光明前途充满信心当做自己义不容辞的职责。他研究捷克民间音乐，汲取其中的节奏、旋律特色，并成功地把它们与欧洲几百年来形成的完美精湛的作曲技巧结合到一起，形成了清新、优美、自然的音乐语言。德沃夏克的杰作不仅向世人介绍了捷克的文化，也为欧洲乐坛吹进了一股强劲的新风，为世界音乐的发展做出了贡献。

德沃夏克是一个极为真挚纯朴的人，尽管他曾获得过英国剑桥大学的荣誉博士学位，被美国政府请去协助建立纽约音乐学院，长期担任捷克的布拉格音乐学院院长，甚

至于他的六十寿辰都被当做了国家大事来纪念，但他始终谦逊，勤勉，他以杰出的音乐作品、成功的音乐教育和优秀的人品赢得了人们由衷的崇敬。







《今夜无人入睡》

——意大利作曲家普契尼

(1858年——1924年)



皎洁的月光从格栅外面照进来，使巧巧桑孑然而立的身体成为一幅剪影。她穿着出嫁时的盛装，发际插着鲜花，一动不动地从格栅上的小洞向外张望。远处的海湾里，传来隐隐约约的水手们的号子，海浪平静地涌起，退下，唱着忧郁的歌。

女声合唱队在弦乐轻轻的拨奏下，柔声地哼鸣。这音乐是那样地充满了希望、柔情，又带着深深的悲哀。

离别三年的丈夫、美国军官平克尔

顿又一次来到了长崎，巧巧桑明明看见了他的那艘白色的大军舰，在阳光下驶向了海湾，可是，已是深夜了，他怎么还不来拥抱他心爱的小蝴蝶？

这是意大利作曲家普契尼最受欢迎的一部歌剧《蝴蝶夫人》。普契尼对东方文化有着浓厚的兴趣，为了写好这个发生在日本的歌剧故事，他搜集来日本的民歌，并且了解了许多日本的民俗风情。他用意大利人最擅长的抒情歌唱风格，与东方情调巧妙地结合到一起，塑造出了动人的音乐形象。巧巧桑的性格是非常丰富的，第一幕中她是个快活天真的少女，对爱情充满了幻想；第二幕里她是坚忍的女性，为了等待丈夫的归来，她始终充满了信念。而第三幕里的巧巧桑，表现出了日本民族宁折不弯的刚烈：当她听说丈夫再次来到日本，只是想夺走他的儿子，而他自己早已有了美国妻子时，她毅然用父亲留下来的利剑结束了自己的生命。这一系列的性格发展，为观众留下了一个活生生的女性形象——美丽而不幸。

对平克尔顿这位美国军官，普契尼运用了一条人尽皆知的旋律：《星条旗》。他让平克尔顿用这条旋律来表现美国人的傲岸、放荡，甚至是残忍，这一切恰恰与巧巧桑的柔弱、谦和、钟情形成了巨大的反差。人们在唏嘘慨叹之中，对普契尼的戏剧性手法充满了钦佩。



另一部深受好评的歌剧是《图兰多特》。歌剧的女主角图兰多特是杜撰出来的中国的一位公主，只因为祖上曾有被男子欺侮的女性，她便仇恨一切男性。到了该出嫁的年龄了，美丽的图兰多特面对众多前来求婚的各国王子，设下了一条复仇的计策：凡求婚者必须回答她的三个谜，

猜中者即为驸马，猜不出，就得被砍头。那三个谜太难猜了，结果，许多英俊的王子血洒京城。

勇敢的鞑靼王子卡拉夫也被图兰多特的美貌迷住了，他不顾一切地要去猜那三个谜。与卡拉夫一同流亡出来的父王、还有一位名叫柳儿的侍女怎么也劝不住他，只得眼睁睁地看着王子去敲响那面大锣。

谜被展示出来了。“那在白天悄悄消失，在夜晚闪烁明亮，使人心永无安定的是什么？”“是希望！”卡拉夫勇敢地回答。猜对了！众人都为他的聪明而惊喜。“有时像是发烧，可是当生命消失，它就会冷却；当你激动时，它像烈火般燃烧，这又是什么？”卡拉夫紧张地思索，“是血液！”他又猜对了。恼怒的图兰多特抛出第三个谜：“使你燃起烈火的冰是什么？”卡拉夫被问住了，周围的人都为他着急，但终于，他说出了正确答案：“那就是你，图兰多特！”



这一幕的紧张气氛被普契尼用音乐渲染得极为成功，他让图兰多特的冷酷与卡拉夫的热情形成对比，又让代表官员和百姓的合唱与独唱形

成对比，紧张的气氛随着三个问题的依次提出、依次解答层层推进，最后达到了胜利的高潮。让中国听众又高兴又意外的，是普契尼运用了中国民歌《茉莉花》的曲调，本来柔婉秀美的小调，在这里变成了辉煌的合唱，显示出非同寻常的动人力量。

普契尼在接下来的几场戏中，更加强了戏剧化的效果，同时也发挥了抒情性歌唱的魅力。例如公主反悔后，卡拉夫提出给她一个机会，猜猜自己是谁，若在天亮前猜不出，就得嫁给他，若猜出了，他愿引颈受刑。就在宫中差役四处打听此人姓名来历、公主辗转不安的时候，卡拉夫在宫墙外唱起一首极动听的咏叹调："今夜无人入睡。没人知道我是谁，明天，太阳升起的时候，美丽的图兰多特便属于我了！"这首咏叹调大大发挥了抒情男高音的演唱技巧，听来淋漓酣畅。它后来成为几乎所有男高音歌唱家在音乐会上的保留曲目。另一个戏剧性的场景，是官差们抓来了曾与卡拉夫讲过话的父王和侍女柳儿。柳儿虽地位低下，但有一颗高贵的心，她一直深爱着王子，却从未流露过。当官差拷打老国王时，她挺身而出，说只有她一人知道此人的来历，但是她宁死不说。图兰多特不解，逼问她为什么，柳儿回答说，这是甜美的爱情，给了她一切力量。柳儿唱了一首催人泪下的咏叹调，倾诉深藏心底已久的爱情，然后趁人不备，夺过利剑自杀了。图兰多特在真挚的爱情面前第一次被打动了，她终于降服在人间真情面前。这一幕对柳儿的刻画是非常成功的，她的高尚坚贞与柔情，反衬出了图兰多特的冷酷，她心中的冰一点点地融化，最后全部崩溃，投入了卡拉夫的爱情胸怀。



这是一位成功的戏剧大师，他善于调动一切手段，来达到感人的效果。意大利歌剧的种种迷人魅力，在他手中焕发出了新的光彩。听了他的歌剧，你一定会被那激情鼓动得无法平静下来，他笔下的人物、旋律，也会不断地萦绕在你的心头。在巧巧桑、图兰多特们的背后，是一个人人都知道的名字，他就是歌剧作曲家普契尼。







寻找心灵的家园

——奥地利作曲家、指挥家马勒

(1860年——1911年)

马勒这个名字在他活着的时候非常响亮。那时，他是欧洲最有名望的大指挥家之一。他曾在布达佩斯歌剧院、汉堡歌剧院、维也纳歌剧院、纽约大都会歌剧院和纽约爱乐交响乐团担任首席指挥，为19世纪欧美乐坛做出了重大贡献。他对音乐作品精彩的演绎，成为几代指挥和演奏的典范。



能取得这样的成就，马勒是付出了昂贵代价的。他是个在艺术上一丝不苟的人，决不允许任何人在演唱和演奏时有稍许的懈怠。

对那些缺乏才能的人,他从不“宽容”,对大明星,他也不留一点面子,常常把他们斥责得抬不起头来。有人在背后骂他是个暴君,甚至于拆他的台,把他排挤走——据说他辗转于各大歌剧院是基于这个原因——可是谁都不能否认,他手底下的艺术是一流的。他每到一个新的岗位,这里的演出水平就明显地提高一大块,并开始吸引大量的观众,获得丰盈的票房效益。今天被公认为世界第一流的维也纳歌剧院,就是在马勒的指挥棒下从庸庸碌碌中赫然崛起的。



艺术是马勒心中的圣地。他只有在那些伟大的音乐作品中,才能获得心灵的满足,而现实生活太让人失望了。到处是蝇营狗苟的庸人,为了一点点私利争斗个不休。还有人以艺术为幌子到处去骗钱,实际上这种人根本不懂得艺术,他们只能糟蹋艺术!还有保守的人,哪怕是很小的一点改革,都会引得他们大惊小怪。

马勒在排练和指挥之余,开始在乐谱上创造自己的世界。炎热的夏天,人们都在休息,他在家里的书桌上挥汗如雨地写作,一部部交响曲、大型声乐作品和室内乐、歌曲从他笔下涌现出来,它们浸透了马勒的心血,表现出了他对生活的种种感受和对崇高纯净世界的追求。可是当马勒把这些作品拿到人们面前的时候,他遭到的却是劈头盖脸的打击:怪诞,混乱,不知所云,不符合传统等等,总之,一无是处。有人劝告马勒放弃创作的念头,言下之意,他不是搞创作的材料。

正如在指挥上他坚持自己的原则一样,马勒不理睬人们的嘲讽,继续写他的音乐。他过着双重的生活,无论是指挥还是写作,他都要投入全部的精力,就像一架高速运转的

机器。他的身体渐渐地难以支撑了，心脏病的征兆时时提醒他放下指挥棒和笔。可是，马勒仿佛在同死神比赛似地，他拼命地工作，就在数次发生危急情况的生命的最后几年，他还写出了三部交响曲和一部大型的声乐与管弦乐队作品《大地之歌》。可惜最后一部交响曲(第十)只完成了两个乐章(另两个乐章仅有草稿)，死神便夺去了他的笔，1911 年 5 月 8 日，马勒死于心脏病导致的血液感染。



到底马勒的创作有没有价值？几位年轻的音乐家对他的作品推崇备至，想方设法宣传它们，可是，真正被世人理解的日子，直到马勒死后将近 50 年才姗姗来迟。在本世纪 50 年代后期，他的作品开始受到人们的重视，它们一部又一部地被搬上音乐厅的舞台，被录制成唱片。渐渐地，青年一代的音乐爱好者认识到了马勒创作中的伟大的特质，他们看到，马勒在庞大的——演出阵容和音乐篇幅都空前地庞大——作品中创造出来的是一个完整的世界。这里面有爱，有希望，有英雄和神明，也有嘲讽、失望和



无限的悲哀。这些因素之间常常没有任何准备就会突兀地连到一起，听上去仿佛是人类的灵魂在理想与现实中挣扎。人们跟随着马勒那不断的音流，时而进入天国，时而又堕入尘世，时而对未来充满希望，时而陷进无奈的悲叹之中。也许这就是马勒要告诉你的：人生就是如此。你必须怀有希望，你必须面对光明，你必须努力奋斗，为这个世界做点什么——你也必须知道，生活常常是不尽如人意的，常常是委琐卑下的。



20世纪的听众对马勒的思想更有领悟力。你不见有些作家、画家、音乐家手下的作品，在更加沉痛地表现人类的互相残杀、互相压迫吗？两次世界大战，使许多美丽的梦境被打得粉碎，只有坚强的人，才有可能在绝望中抬起头来，仍旧渴望和平，渴望友谊和爱。马勒的矛盾不是他个人的，而是全人类面临的问题。它在他那个时代没能解决，在我们生活的时代，可能也得不到完满的回答，它继续困扰我们，同时又给我们以激励。

第一交响曲标题为《巨人》，它是年轻的马勒满怀理想踏上生活征程的形象；第二交响曲《复活》，是因大指挥家、他的老师彪罗的死而产生的对生命意义的深思和赞美；第六交响曲被标为《悲剧》，其中满是厌世的悲观情感，是对死亡结局的无奈。另外的几部交响曲虽然没有明确的标题，但是也都有着鲜明的情感象征，有的是对大自然的崇敬，也有的表现出深刻的宗教信仰和对彼岸世界的向往。

第三交响曲曾有个诗意盎然的标题：《夏日正午的梦》，可是后来马勒把它去掉了，原因是有人误解了他的用意，把他的作品庸俗化了，马勒对此颇感遗憾。他后来给一位指挥

家写信说:“在你熟悉了音乐本身之后,这些标题是肯定能告诉你一点什么的。从这些标题,你多少可以获得一点暗示,看到我怎样想象那不断增强的感情表露,从自然力的原始孕育到人类心灵的亲切创造,而这些又延伸开去,指明通向上帝的道路。”

这部作品分为两大部分,第一部分是序奏:《牧神苏醒,夏日来临》。号角嘹亮而庄严地吹响,仿佛是夏天雄赳赳地走来了。森林中的花朵和草木轻轻摇曳着,欢迎夏日到来,鸟儿啁啾,它们唤醒了沉睡的牧神,森林幻化出奇异的色彩。第二部分包括五个段落,先是一首温柔优雅的舞曲,小标题是《花儿告诉我》。第二段《林中动物告诉我》,由明亮的号角齐鸣来展示勃勃生机。第三段《人类告诉我》是女中音独唱的一首德国哲学家尼采的诗(选自尼采的《查拉图斯特拉如是说》第四部):

> 哦,人类!注意!
> 真的,半夜的声音说些什么呢?
> 我睡了,睡了。——
> 我从最深沉的梦中醒来,
> 世界是深沉了。
> 深于白昼之所能知。
> 它明白灾祸是深沉的。——
> 快乐,——仍然更深于灾祸!
> 灾祸说,‘因此,去罢!’
> 但快乐要求着永恒。
> ——要求深沉的,深沉的永恒!”



这首诗被马勒写得有如一首优美的夜曲，令人陶醉。第四段的标题为《天使告诉我》，童声合唱轻声地模仿着天堂里的钟声，随后女声合唱与女中音独唱加入进来，她们唱道：

叮当，叮当，
三个天使唱着甜美的歌。
歌声欢快地传遍天堂，
她们欢呼，
因为圣彼得已赎罪得救。



耶稣我主坐在餐桌旁，
和十二门徒共进最后的晚餐。
耶稣说：你在做什么？
我看到，你在流泪？

最后一个段落是《爱情告诉我》，马勒用色彩丰富、抒情诗意的音乐赞美“爱”，这人类最崇高的情感。

马勒曾说：一部交响曲就是一个世界。因此他用很多的乐器、很大的合唱队和数位独唱者、长大的篇幅来营造这个声音的世界。他的第八交响曲有个绰号：“千人交响曲”，当然并没有一千位表演者，但是超乎常规的乐队、一个成人合唱团和一个儿童合唱团、还有八位独唱者的阵容，也是相当令人震惊了。马勒在给朋友的信中谈到这部交响曲时说：“这是在我过去的作品中，属于最大的乐曲，不管是内容也好，或是形式也好，都非常独特，是无法以语言来表达的。你不妨想象大宇宙发出了音响的情形吧，那简直不是人类的而是太阳运行的声音了。”

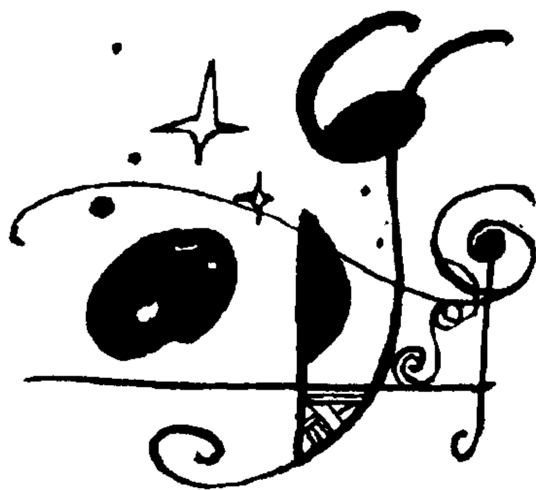
马勒的音响是极为迷人的：恢宏而绝不混浊。几十年的指挥生涯使他对乐队的每一件乐器都了如指掌，他知道不同的演奏法能够发出怎样的声音，不同的组合方式能够获得怎样的效果。他甚至能让庞大的乐队奏出清晰细腻的音响，每一件乐器都历历可辨，让人为之叫绝。他设下的音响迷宫时而让人困惑，时而曲径通幽，时而豁然开朗，你会身不由己地跟随着他游弋在音流之中。

《大地之歌》是马勒最受人们喜爱的一部杰作。它的歌词是一组中国唐诗，六个乐章分别为《愁世的饮酒歌》（李白《悲歌行》）、《秋日孤人》、《青春》（原诗作者不详）、《美女》（李白《采莲曲》）、《醉春》（李白《春日醉起言志》）和《告别》（孟浩然《宿来公房待丁大不至》、王维《送别》）。这部大作仿佛是对人生各个不同阶段、不同侧面的描绘：既有快乐的青春，无忧无虑的嬉戏，也有愤愤然的悲号、无奈的沉溺，最后是脱离尘世的升华。在末乐章《送别》中，王维的诗句颇有几分禅意：

下马饮君酒，
问君何所之？
君言不得意，
归卧南山陲。
但去莫复问，
白云无尽时。



马勒用极为动人、极为优美的音乐向纷乱的人世告别，他有些悲伤，但并不绝望，也许，他已经看到了白云深处的彼岸世界，是一个不再有苦恼的伊甸园，那就是他灵魂的归宿，最理想的家园。



我们时代的新音乐

（1900年— ）



非常有趣的是，听惯了古典、浪漫风格音乐的人，在第一次听到属于我们自己时代的20世纪音乐的时候，反而感到难以理解。他们发现通常的旋律找不到了，熟悉的节奏也不见了，“这音乐是怎么了？”他们常常这样问。

在困惑之中，一些人把自己关在以往的音乐圈子里，沉浸于对过去的追思。另一些人则走向通俗音乐，在情绪激烈但手法传统的音乐声中陶醉。

美国作曲家科普兰在1941年写了一篇题目为《我们的新音乐》的文章，专门介绍当代音乐。作为一个当代作曲家，他十分希望人们能理解属于自己时代的音乐作品。看来，在美国这样一个思想解放的国家里，也存在着同样的困惑。

那么，当代音乐到底是怎么回事呢？为什么会出现难以理解的情况呢？

20世纪是一个在各方面都有着突飞猛进发展的时代。人类对宇宙、对时间和空间以及对人自身的潜能，都有了新的发现，这些发现改变了许多根本的观念，同时导致了艺术上的新气象，如果你翻开一本有关20世纪艺术概况的书，会看到大量的新名词，诸如美术领域的抽象派、立体派、野兽派，文学中的表现主义、未来主义、荒诞戏剧、黑色幽默等等。

音乐的流派也是多得不胜枚举。有许多音乐家不愿意走前人已经走了几百年的路，他们渴望用真正属于自己的语言来说出自己心里的话。于是，新的表现手法层出不穷，甚至一人一种手法，这当然会给听者造成极大的困难。不过，鉴于“音乐是人的心灵的体现”这一原理，我们还是能够透过种种表面的形式走进他们的内心的。



我们可以把20世纪音乐现象分为两大类。一是高度理性化：音乐中严谨的逻辑和复杂的规则体现出本世纪高科技发展这一文化背景。作曲家追求将一切都纳入“有序”状态，如果没有一点数学头脑是写不出这种音乐来的。勋伯格的十二音序列作曲法和梅西安的“有限移位调式”、节奏组合的“公式”等等就属于这一类，此外还有

与科技相结合的电子音乐、计算机音乐；另一类恰恰相反：摆脱掉一切规则，回归自然。这一类作曲家更重视生活本身，重视大自然中的“艺术”，凯奇的“偶然音乐”就是典型代表。除了这两类较为极端的现象之外，我们听到的更多的是斯特拉文斯基的“新古典主义”、巴托克的“新民族主义”以及将经典音乐与通俗音乐相结合的音乐（有关20世纪音乐的流派请参看后面的附录）。



通俗、流行音乐在20世纪空前地活跃。这个话题本不属于此书范畴，但鉴于它在今天的音乐生活中占有越来越显著的地位，就不得不谈一谈了。

首先我们应该知道，通俗音乐和流行音乐的含义并不确切。假如我们来一番咬文嚼字，那么在莫扎特、贝多芬、柴科夫斯基的作品中，就有不少挺“通俗”的音乐，比如小夜曲、嬉游曲之类。而“流行”这个词就更是用途广泛了，在我们今天被当做古典音乐的作品中，有许多在当时非常流行，甚至一直流行到了现在，比如约翰·斯特劳斯的《蓝色的多瑙河》，差不多是家喻户晓了！再反过来说，曾经是通俗、流行音乐的爵士乐，现在已被当做经典了，或者干脆划归古典音乐（英语里的Classic含义有多种，如经典、古典、典范、传统的、第一流的等等），因为它具有典型的音乐特征，并在艺术音乐发展史上有着重要地位和重大影响。

到底怎么来界定通俗和流行音乐呢？我们只能笼统地说，它是一种区别于经典音乐和民间音乐的乐种。在英语里，它是popular Music，我们也可以译作“大众音乐”。从这种意义上来看，它的历史可以说由来已久，无

源头可探寻。Popular　Music是比古典音乐要容易理解得多的艺术种类，因为从情感上来说，它离我们很近。生活中的种种现象都可以是它的题材，比如表现年轻人的爱情、失恋，表现孤独和无奈，或者是对诸如战争的抗议、对经济状况的不满以及对生活的期望等等，几乎每一个人都可以从中获得共鸣。而这种音乐的表演方式又是较为“朴素”的，歌手们的歌喉并不需要像美声歌唱家那样，有着极其突出的素质、完美的发声方法和高超的演唱技巧，他们甚至于是嗓音沙哑的，就像我们大家的嗓子差不多。人们只要听见他们充沛的情感表达和夸张的形体表演，就很满足了。对乐手们的要求也和古典音乐演奏家不同，用不着经过极其严格的“童子功”训练，而主要是追求在风格上的掌握，以及激情的表达、舞台上的即兴表演等等。至于它的旋律、节奏、和声、曲式等等因素，相比而言，是较为简单的，我们听几遍就能够模仿了。可以想象，这样的音乐当然要比交响曲、歌剧来得受欢迎，来得“流行”。再加上当前的商业化（如对歌手的所谓“包装”宣传）、工业化（大量制作录音制品）等等手段，使得这种音乐拥有了更大的市场。在20世纪的新环境中，Popular　Music也是种类繁多，各有特色，而且“日新月异”（具体的流派请参看附录）。



面对各种各样的音乐，常常有人会问：到底哪一种流派、哪一种风格的音乐好呢？可以说，没有一个统一的标准，因为听音乐的人不同，他们所追求的也不同。不过，我们也可以说，不管作品是属于哪一种流派、哪一种风格，评判的标准都应该是一样的，这就是看它的精神是不

是健康的，它的音乐形式是不是完美的。流行的不一定是真正的艺术，而不流行的并非就是不成功的作品，这一点在古典音乐的境遇中就可以看出来。“曲高和寡”，这句话是很有道理的。



让我们还是像走近贝多芬、肖邦、柴科夫斯基时一样，再次热情地走近我们时代音乐家的心灵世界吧，你会发现，尽管有些时候，我们找不到以往熟悉的旋律和节奏了，在听觉上也常常感到陌生，但作品中的情感是人类共有的，音乐家们想要告诉你的，也是你自己常常在生活中体验到的，这就是人类永恒的爱、恨，对世界光明的向往，对和平的渴望……





天籁的回声

——法国作曲家德彪西

（1862年——1918年）

如果仅仅看他作品的标题，你可能会以为他是一位画家。

《亚麻色头发的少女》、《雪地足迹》、《月色满庭台》、《安那卡普里山丘》、《被淹没的寺院》、《枯萎的落叶》，这些都是德彪西钢琴前奏曲集中的小标题。而包括了三首乐曲《塔》、《格拉纳达之夜》和《雨中花园》的集子，他干脆就总称为《版画集》。



不过，假如你听了他的音乐，你就会说，德彪西是真正的



音乐家，他创造出来的声音具有非凡的魅力，让人难以挣脱。就像在林中草地，在溪边苇丛里时时出现的牧神一样，只要他的芦笛吹响，小鸟就会停止啾唧，百兽也会忘记觅食，它们不知不觉地追随着牧神的脚步，凝神聆听。

德彪西还在巴黎音乐学院学习的时候，就显得与众不同。他不肯循着前辈的脚印，在那条熙熙攘攘的、宽阔平坦的大道上前进，而是艰难地（当然还是心醉神迷地）开辟着完全属于自己的小路。保守的人对他的创新颇多指责，可他从不受他们的影响，只是埋头让一部又一部别致的作品从他的笔下涌出。

德彪西受批评最多的是和声：为什么不规规矩矩地按照和弦的功能来进行？为什么不恪守完美的三度叠置的古典模式，而使用稀奇古怪的二度、四度叠置？可有趣的是，今天的人们最最赞赏的，恰恰就是德彪西的和声风格。他在和声写法上对传统的种种突破，使他的音乐具有了清新的、超凡脱俗的气质，就像阳光下的绿叶一样自然

通透。

德彪西的配器也是别具一格。他不像浪漫主义后期的作曲家，比如瓦格纳那样，把各个声部都填得满满的，或者让各种乐器混合在一起，形成浓重厚实的“音响墙”。他更欣赏透明的、富于灵感的音色。他常常让某一件乐器独奏，而且它是静静的、幽幽的、细腻敏感的——任何人只要听过他的管弦乐曲《牧神午后》，都再也不会忘怀那支在低音区吟咏的长笛。乐队中众多的小提琴，到了德彪西手下，也都变成了一个一个的精灵，它们的灵性得到了人们新的认识。辉煌的铜管也变了，它们在德彪西手下展示的不都是力量，相反，德彪西常常让它们装上弱音器，发出神秘的、遥远的呼唤，它们有些沙哑，有些暗淡，却迷人之极。

德彪西对东方文化的兴趣和理解，超出了那个时代的任何一位作曲家。他研究东方特有的五声音阶、印尼爪哇音乐复杂的节奏，然后把它们带到钢琴音乐创作中。他让我们听到萦绕在塔丛中的钟声，飘荡在晚风中的吟咏，甚至他用曲折盘绕的旋律来形容“阿拉伯花纹”。



对诗歌和绘画的兴趣，使德彪西的音乐具有了美丽的形象和盈盈的诗意。对大自然的崇拜，更是他的音乐富于灵性的一个重要原因。他像印象主义的画家和象征主义的诗人一样，对大自然中不断变化的因素更感兴趣。比如游移的云，飘洒的雨，飞扬的雪花，转瞬即逝的光，捉摸不定的风，还有水面的波纹，颤动的倒影……你听他的音乐，会觉得每一次的感受都不同，会觉得既抓住了许许多多，却又不知道那是什么。也许正是这种特性使人永远感

到新鲜。

你一定要听他的《牧神午后》。它并没有讲什么牧神的传奇故事，只是描绘出了这样一个画面：温暖潮湿的林中，阳光透过浓密的枝叶懒懒地照着。牧神在午后醒来，他懵懵懂懂地回忆着梦中的情景：是不是真的有一群仙女从茂密的树叶间穿过，是不是他曾经追逐到其中最美丽的那一位？在迷茫和惆怅中，他吹起了芦笛，盼望这笛声能带回那梦境。



你也应该听听他的《大海》，德彪西把它们称之为“三幅交响素描”。第一乐章是“从黎明到正午的海”，它会让你为每一天最壮丽的大自然景象——日出而深深陶醉，甚至产生一种类似宗教的崇拜情感；第二乐章是“海浪的嬉戏”，浪花跳舞，水珠飞溅，阳光下的海就像调皮的孩子在快乐地玩耍；第三乐章是“风与海的对话”，这一次，海变成了不屈的勇士，它向着天空腾起巨浪，就像巨大的拳头一样狠狠地回击袭来的狂风，暴烈的搏斗把音乐推向了激动人心的高潮。

在他唯一的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》中，德彪西没有提供意大利式的令人感到痛快淋漓的咏叹调，也没有渲染戏剧性的情节、紧张的冲突，他更注重人物内心微妙的情感，以及周围的气氛。你记住的不是剧中的故事，而是月光下树丛的阴影，绕着塔楼盘旋的鸽子，梅丽桑德长长的头发和佩利亚斯轻轻的呼唤。他们都像影子一样随着音乐飘来，又随着音乐消失，你甚至会怀疑是否真的听见过、看见过他们。

德彪西也像他笔下的人物和形象一样。当他的音乐响

起来的时候，你会感觉到他的呼吸，他的目光，你会觉得他带着你穿行于树林，漫步在原野，风儿轻拂面颊，扬起衣裾，花香浸透了心扉……

德彪西在音乐中进行了一场静悄悄的革命，他以自己的天才和创新为20世纪的音乐开辟了新的道路。







痛苦与升华

——奥地利作曲家勋伯格

(1874年——1951年)



1947年8月，73岁的勋伯格在他的美国居所里，接待了一位不寻常的客人：来自波兰的犹太难民。这位来客向勋伯格叙述了自己的遭遇——他如何被纳粹关进集中营，如何受尽虐待和侮辱，最后在被送进煤气室之前的一刹那，他侥幸逃了出来。

充满痛苦和恐怖的叙述，深深地震撼了勋伯格。他也是一个犹太人，因为在学术上有重大贡献，从1925年起他被聘请去柏林普鲁士艺术学院

教授作曲。然而，在纳粹掌握政权之后，他被迫于1933年离开了柏林。本来已经皈依了基督教的勋伯格愤而改回了古老的犹太教信仰，后来他移居到了美国，这使他躲过了那场可怕的灾难。战争期间同胞的不幸始终让他揪心，纳粹的横行更是令人愤恨。此刻，这位来客的叙述使他再也不能平静，他立即挥笔开始创作一部标题为《华沙幸存者》的作品。仅仅12天以后，这部杰作就完成了。

1948年11月，《华沙幸存者》在美国新墨西哥州的阿尔伯克基首演。听众被作品深深地打动了，他们以热烈的掌声要求重演一遍。于是，这部长8分钟的作品又一次把人们带到了那令人难以忘怀的气氛之中。并且从那以后，形成了一个惯例：它每次演出，总是两遍。

勋伯格在这部作品中使用了一个管弦乐队，一位男声叙述者和一个男声合唱队。他自己撰写了歌词：

(叙述者)我的记忆已不完全了。我当时肯定是处于半昏迷状态。——我只记得他们大家开始唱歌时那宏伟的一刻，好像预先安排好了似的，大家齐声唱起那古老的、他们这许多年来所忽视了的祈祷——那被遗忘了的信经！但是，我不知道我是怎样来到地底下的，在华沙的下水道里呆了这么长的时间。

这一天像平时一样开始了：醒来时天还是暗的。“出来！”不管你们还睡着，或是由于忧愁彻夜无眠地躺着，你们已被人拖走了，离开了孩子，离开了妻子，离开了父母，你们根本不知道对于他们发生了什么……你们怎么还能入睡呢?

再一次的号令声——“出来！队长要发脾气了！”



他们走出来，一些人非常缓慢地：年老的，患病的；一些人满心恐惧而急急忙忙地。他们害怕那个队长。他们尽可能快地走着。白费心思！太嘈杂了，太混乱了——却不够快！那个队长和他的兵士打着每一个人：年轻的或年老的，安静的或紧张的，有罪的或无辜的。——听他们在呻吟和呜咽，真令人痛苦。虽然他们把我打得无法支持而倒在地上，我还听得见。没有力气站着的人全倒在地上，于是又被没头没脑地打遍。——我一定是失去过知觉，我所知道的下一件事是一个士兵在说："他们全死啦！"接着队长命令把我们拖走。我躺在一旁，一半失去了知觉。在我们的四周变得完全寂静——恐怖而痛苦。接着我听见队长吼道："报数！"他们缓慢而不规则地报着：一，二，三，四—— "注意啦！"队长又吼了起来："快些，从头再报一次！一分钟之内我就要知道，我把多少人送进了煤气间！快报数！"他们重新又报了起来，开始是缓慢地：

一，二，三，四，然后不断加快，快到那声响在耳朵里轰鸣，好似野马的蹄声。而完全突然地，就在这一片轰鸣的声响之中，他们开始唱起了《听吧，以色列人》：

合唱："听吧，以色列人：我们的上帝是永恒的，这永恒者是唯一至尊的。赞美他崇高的王国进入万世永恒的英名。你应当热爱这永恒者，你的上帝，以你的全副心灵和全部力量。

我今天向你吩咐的这些话，应当记在你的心里，你应当把它教给你的孩子们，当你坐在你家里，当你走在路上，当你睡下以及当你站着的时候。"

勋伯格的音乐写得极其逼真：他用凄厉的小号声、小军鼓心悸一般的敲击声一下子把听者带到了集中营的大墙里。叙述者用英语讲述事情的经过，用德语模仿纳粹官兵的吼叫，语气时而哀伤、无奈，时而紧张刺耳，加上乐队不谐和的音响、毫无规律的节奏，令听者胆战心惊。当讲到人们慌张的报数声"有如野马的蹄声一般轰鸣"时，男声合唱队突然以神圣的、崇高的、超然一切的声音唱起了那首犹太教的"信经"，它压倒了乐队的嘈杂，压倒了恐惧和痛苦，一种对世界终将获得拯救的信心、对生命的赞颂以及人类的尊严感，从歌声中倏然升起。音乐就结束在这沉着而有力的合唱声中。



勋伯格是一个坚强的人，也是一个虔诚的人——这不仅表现在他的信仰上，更多地是表现在他对艺术真理的追求上。

他出生在欧洲音乐之都维也纳的一个贫穷的犹太人家庭里。父亲过世后，家境更显艰难，他不得不早早辍学去一家银行当小职员。每当夜幕降临，他就沉醉在心爱的音乐王国里，进行自学。所幸的是，维也纳的音乐环境相当优越，周围又有一些热爱音乐的朋友，他们常常在一起研究音乐理论，或者演奏室内乐，接触了大量杰出的作品。当时勋伯格穷得连最廉价的音乐会票都买不起，他只得在音乐厅外面侧耳倾听。后来他加入了一个工厂的业余音乐组织，才正式接触到了管弦乐队和合唱队。他起初是这个乐队里的大提琴手，后来又担任过指挥，再后来，他就尝试起作曲来了。除了最初的习作以外，他的作品所遭遇的几乎都是反对和斥责声。而且，“侮辱、诽谤、中伤就从未停止过，”勋伯格在晚年时伤心地回忆说。



他的弦乐六重奏《升华之夜》是受诗人德默尔的诗歌《女人与世界》启发而作的，原诗叙述了一对情侣走在月光下，倾心交谈的场面。女人忏悔说，她已有身孕，可孩子不是他的。男人在经历了痛苦的内心搏斗之后，以深深的爱宽恕了她，并说这孩子是无辜的，他愿意把他当做自己的骨肉，和她一起抚养他。他们在皎洁的月光下经历的这场心灵的考验，使他们两人都得到了升华。勋伯格的音乐写得极富浪漫色彩，可是听众却不喜欢，因为他的语言超出了人们的习惯。调性的变化、半音的频繁出现、结构上的自由，都使人很不适应。

接下来的作品，也得不到人们的理解，因为勋伯格在写作技法上走得更远了——他决不会为了迎合人们的习惯性口味而退缩。保守者对勋伯格大加指责，甚至有人恶毒

地说："应该把这个家伙关到没有谱纸的疯人院里去。"

不过，总会有懂行的人的。一些年轻人开始认识到了勋伯格的创新，看到了其中所表现出来的新颖的音乐思维。于是，他们拜勋伯格为师，并且与老师一起，形成了一个颇有影响的"新维也纳乐派"，其中最杰出的两个弟子是贝尔格和威伯恩，他们后来也都成为20世纪的杰出人物。这个乐派在欧洲乐坛从屡遭非难到渐渐获得名声，作品逐渐得到首肯，经历了一个相当长的、相当艰苦的时期，但是他们的成就是伟大的。

勋伯格的确破坏了许多传统的规矩。他让12个半音"获得解放"，它们自由地进行，而不分什么主要的音、或从属的音。他的转调十分频繁而大胆，到后来干脆变成了"无调性"。这就大大超出了人们的听觉习惯了，他们感到无所依托，就像失去了重心似的。——你不要以为打破传统是一件简单的、痛快的事。失去了规矩，从表面上来看是获得了自由，可是任何人都会发现，假如彻底的无规矩，就等于丧失了行为的方式。你试试看，过一天全然没有规矩的生活，会是个什么样子？



所以勋伯格还要建设一个规矩。他以新的视角来观察和利用传统技法，终于，他发现了使他大受启发的东西，这就是音乐发展的逻辑。1923年，勋伯格宣布了他的"12音序列作曲法"。这是一种严格的、逻辑性极强的作曲理论技法，在一个简短的由12个音符组成的音列上，作各种变化。它们的前后秩序不准颠倒，但是节奏是自由的，音色编配也是自由的，所以仍然有着极大的空间供作曲家驰骋。有人把他的这种技法看成是全新的东西，

称勋伯格是音乐领域里的“革命家”。他反对这种看法，因为他并没有完全摈弃传统，他的新技法正是从传统中脱胎换骨而来的。也有人误以为这种严格的逻辑是机械化的、死板的教条，可是如果听了勋伯格用12音序列作曲法写出来的音乐，就会改变这种看法了。他的激动人心的《华沙幸存者》就是这种写法的一个典范。

就像古典的写作技法不是神圣不可侵犯的教条一样，勋伯格的12音作曲法也不是一成不变的。他的弟子和后来越来越多的追随者们灵活地使用这套技法，发展出了新的逻辑：他们不仅将音高逻辑化，而且将音色、节奏和力度等等也都编成了序列，使音乐展现出了20世纪高科技时代独有的风范。



今天，勋伯格的名字和他的“12音序列作曲法”已经不再陌生，可是能够真正理解他的人并不多。勋伯格在晚年时曾遗憾地说，人们对他的音乐“说些什么”毫无兴趣，而对他“怎么说的”却津津乐道，绞尽脑汁地研究他的技法。实际上，“我只写出我内心所感受到的东西”。

他内心感受到的是什么呢?后人把他和他的志同道合者的音乐，称之为“表现主义音乐”。他们对于人的主观情绪和真实的感受比浪漫主义时期的音乐家们更加重视。他们会为了表现某种独特的感觉而采用完全不同于他人的手段。和他们生活的背景有关：两次世界大战给欧洲人带来的心灵创伤，人与人之间的压迫、冷漠，以及对现实的失望，都以一种不谐和的甚至是痛苦的音响出现在作品中。“表现主义”不仅存在于音乐领域，它在美术、文学领域体现得更加鲜明。它是时代的精神产物，是20世纪

影响极大的一种思潮。

勋伯格的痛苦和升华在作品中得到了实现。他以严密的逻辑表达了深刻的精神，这是他以艰难的一生对这个世界做出的伟大贡献。







大地赤子

——匈牙利作曲家巴托克

（1881年——1945年）



听巴托克的音乐，总会感觉到其中有一种强烈的、深沉的力量在撞击着你的心扉。这种力量不是表面的喧哗，不是故作冲动，因为那样的东西是不会久久地留存在音乐消失之后的。它是从内心深处涌出来的感情，会让你热血沸腾，让你受到真正的心灵的震撼。

可以把这种感情称之为爱国情，或者是对人民的挚爱之情。不论是小提琴协奏曲、钢琴协奏曲，还是弦乐四重奏、管

弦乐组曲，甚至是一首短小的歌，巴托克都会传达出这种火热的情感。它们跳动在每一个音符里、每一下节奏的韵律中。

从哪里来的这种感情和力量?巴托克告诉你：从农民们唱的再朴实不过的民歌里。他对土生土长的民歌的赞赏简直到了崇拜的地步，他曾说，一首真正的农民歌曲就是一个最完善的艺术典范，它足以与一首巴赫的赋格曲或者莫扎特的奏鸣曲乐章相比美，只不过它的规模小些而已。

正是这种对民间音乐的高度重视，使巴托克成为 20 世纪风格极为独特的、具有非凡创造力的作曲家之一。让我们来看看他的音乐道路。

巴托克十七岁那一年，面临着一个抉择：是接受维也纳音乐学院的奖学金，去欧洲音乐中心深造呢，还是留在祖国，成为布达佩斯音乐学院的学生?对于崇尚欧洲音乐传统的人们来说，这简直没什么好犹豫的，当然要去维也纳！但巴托克毅然放弃了这个机会，他留了下来。也许那时他还没有意识到这个选择对他的一生有着多么重大的意义，但是毫无疑问，这是他成为“新民族主义音乐家”的第一步。



第二个选择是在他以优异的钢琴和作曲成绩毕业于布达佩斯音乐学院之际。他被留校任教，成为这所学院的青年教师。他没有沉浸在图书馆里，做一个研究史料的学者，也没有把自己关在琴房里，闭门造车地作曲，更没有满足于稳定的教书生涯。他和一位志同道合者、年轻的同行科达伊一起，背起沉重的蜡筒式录音机，走向了匈牙利的穷乡僻壤。他们要去寻找真正的民间音乐。

其实，对民间音乐感兴趣，并不是从巴托克才开始的。在19世纪中期，就有一股挖掘民族文化、表现民族特色的潮流在欧洲兴起了。巴托克的老前辈李斯特，就曾经使用匈牙利民间音调写过许多作品，比如十几首著名的《匈牙利狂想曲》。可是巴托克在研究中发现，李斯特和其他音乐家对民歌的研究都不够深入，甚至有误解：他们把城市流浪艺人们唱的小调当作了真正的民歌，而那些小调已经走了样了，已经城市化了。另外，收集民歌的人也犯了错误：他们只是简单地记下了民歌的曲调框架，而将丰富多变的节奏统统“规范化”，将复杂的装饰音、变化音统统去掉，结果，民歌中最有特色的东西不见了。巴托克下定决心去找回这些被丢失的珠宝，他在农村的土路上走了一程又一程，直深入到了最最偏远的地方。



农民们为远道而来的年轻音乐家唱了许多民歌，它们有的深沉悲哀，听了让人不由得会落下泪来，有的诙谐快乐，会让人手舞足蹈。这种朴实而具有原始力量的音乐对音乐学院毕业出来的巴托克产生了极大的震撼。

这是一个被嫁到远方去的姑娘唱的歌：

> 河水冰冷地流淌，
> 淹没了芦苇丛生的河岸。
> 汹涌的巨浪环抱着我，
> 把我带回到我的家乡。
> 送我到母亲的身边，
> 跨过我父母家的门槛，
> 让他们看看我，

被不幸地卖给了什么样的人家。

它的曲调是那样平淡，就像说话一样，可是却有着极大的感染力，把一个孤独哀伤的少女的心情淋漓尽致地表现了出来。另一首歌却是一个急切地盼望出嫁的姑娘唱的，它的节奏跳跃，旋律不断地反复某几个音符，听起来很滑稽，使人觉得那姑娘傻乎乎的：

我要早点嫁人！
我不是也会洗尿布啦？！
我自己已完全是个女主人了。
我怀着希望在倾听，
狗儿在吠叫……
哦，莫不是小伙子派来了媒人！



巴托克在这些生动的民歌里听到了毫无修饰的感情，它们直接地从旋律中流淌出来，就像土地的芳香一样真实。他被感动了，被迷住了，当他和同伴风尘仆仆地回到音乐学院时，已经拥有了一

大堆“瑰宝”，它们成为巴托克创作的源泉。

巴托克起初写了一些声乐作品，它们差不多就是民歌原形，被巴托克加上了风格特别的钢琴伴奏。接着，他开始从民歌中汲取某些因素，进行大胆的创作——说大胆，是因为它们完全不同于欧洲传统的技法，甚至有些东西比如不谐和音的碰撞、节奏的不规范、调性的游移、重叠等等，都是传统写作中的“禁例”，是熟悉欧洲古典音乐的人所无法接受的。冒着被人不理解的危险，巴托克勤奋地写作，他不是为了表现自己的与众不同，而是有一种冲动驱使他去写，这冲动就是爱，对祖国的爱，对民族的爱，对同胞的爱。



从匈牙利的民歌中，巴托克领悟到了许多有趣的东西，这就是民族文化的异与同。它们在民族的迁移和交融中，发生着奇妙的变化，显示出各自的特色。于是，巴托克对民歌的搜集工作扩大到了周边国家，如保加利亚、罗马尼亚、捷克斯洛伐克、土耳其等地，他的作品汲取这些民间音乐的因素，变得更加新颖生动了。除了创作，巴托克写了许多有关民间音乐收集技术和比较、研究的学术论文，奠定了新的音乐学科：比较音乐学。

当20世纪的作曲家们争相走出传统的局限，创立新的作曲技法的时候，民间音乐帮助了巴托克，使他的音乐具有了一种既“原始”又新颖的特色。虽然在他起步的时候没有多少人能理解他，跟上他的思维和感觉，但是后来他终于用大量杰出的作品征服、教育了听众。他的天才被人们尊崇，他的道路也有了许多同行者，“新民族主义”成为20世纪的一个重要的音乐学派。

在巴托克的诸多作品中，最受人们赞赏的是他在1940年流亡到美国以后的大作《管弦乐队协奏曲》。巴托克是一个爱憎分明的人，他决不能忍受祖国匈牙利成为纳粹德国的仆从，在国内的数次公开集会上，他发表了反对纳粹的讲话。为此他不得不离开心爱的家乡，去美国避难。他在美国各大学做有关民间音乐研究的学术报告，并且与同是钢琴家的妻子举行音乐会，可是他的心情始终不好，因为他日夜惦记着祖国的同胞，对纳粹的种种恶劣行径义愤填膺。他的身体越来越衰弱，非常不幸的是，他被查出得了白血病。

美国的音乐家们对巴托克的处境十分同情，他们提出资助，却被性格倔强的巴托克拒绝了。指挥家库谢维茨基想出了一个办法：委托巴托克写一部作品，这样就可以给他一笔稿费，让他的病得到治疗了。谁知巴托克在接受了这份稿约后，精神大振，他从医院搬了出来，全力投入了创作。不到两个月，一部有五个乐章的作品就完成了，这就是被库谢维茨基誉为“近二十五年来最好的交响乐作品”的《管弦乐队协奏曲》。



巴托克在这部大作中寄托了他全部的情感：作为主线的是一、三、五乐章。第一乐章严峻、深沉，匈牙利风格的音调表现出他对家乡土地的眷恋。在其中人们听到的是对祖国和世界命运的担忧，对法西斯的仇恨。第三乐章更加悲哀，死神的阴影笼罩在大地上，被压迫被残杀的人民在哭泣。第五乐章一下子响亮起来，振奋人心的号角音调就像是人民举起武器，向法西斯发起反攻的场面。当欢腾的舞曲节奏在乐队中跃起时，人们立即会想到，这是胜利

的狂欢，是和平到来时响彻世界的欢歌。除了这三个乐章，第二和第四也是非常吸引人的，人们分明从滑稽怪诞的音响中听到了对纳粹的讽刺，从田园牧歌般的美丽旋律中听到了对和平生活的向往。这部作品在美国的首演得到了热烈的反响，它坚定了处于第二次大战深重灾难中的人民胜利的信念。



随着时间的流逝，巴托克对于世界音乐文化发展的重大意义愈发显示出来。作为作曲家，他提供了精彩的写作技法，为新的一代走出传统束缚提供了可循的道路；作为音乐学家，他开拓了“比较音乐学”学科，使音乐研究跨上了一个新的台阶；作为钢琴家，他是20世纪成功的演奏大师；而作为一位具有伟大人格的艺术家，他的精神鼓舞了人们为了人类的共同理想——爱与和平——进行勇敢的、不懈的奋斗。





春天是美丽而残酷的季节

——俄罗斯作曲家斯特拉文斯基

(1882年——1971年)

春天是美丽的，这谁都知道，因为大多数诗人们通常这样描绘和赞美她。

可她还是残酷的。英国诗人艾略特著名的长诗《荒原》是这样开头的：

四月是最残忍的月份，哺育着

丁香，在死去的土地里，混合着

记忆和欲望，拨动着

沉闷的根芽，在一阵阵春雨里。



是这样的。生命在春天的暖风中苦苦地挣扎，它们为了自己的诞生而拼死地奋争。当你看见那嫩绿的小草从沉睡了一冬的厚土下钻出来，对着阳光微笑，当你闻到那娇小的花儿散发出来的清香，有没有想到，它们曾经付出了怎样的代价，而有一些生命却已经在竞争和奋斗中被扼杀，永远失去了机会?

作曲家斯特拉文斯基曾这样回忆俄罗斯的春天：广袤的土地发出隆隆的吓人的响声，冰河开裂，露出狰狞的大嘴，仿佛要呼喊，又仿佛要吞噬什么似的。他把这种感受写进了芭蕾舞剧《春之祭》中，并且描绘了一个想象中的远古的祭祀场面：



少男少女们围成圆圈，在篝火旁跳起舞蹈。他们赞颂大地回春，祈祝新的一年平安、丰盛。音乐时而优美神秘，时而热烈粗犷，大地在他们的脚下震颤，火光在他们眼中闪烁。

一队长老缓缓走来，他们以庄严的祈祷向大地表示由衷的崇敬。所有的年轻人都加入到崇拜仪式中来，当舞蹈又一次达到狂热的高潮之后，音乐静下来了，静得令人心悸。

将有一位最美丽的少女被选出来，作为祭献给大地的牺牲。舞蹈又一次开始，它显得痛苦而又神圣。终于，一个姑娘出现在包围圈中，她仿佛被催眠了似的，神情恍惚，动作迟疑。但是火光在召唤她，人们在鼓励她，于是，她挪动脚步，开始了献祭的舞蹈。她的舞步起初是缓慢的，但越来越急促，越来越疯狂，当所有的气力都被耗尽了的时候，她倒下了。

春天的祭祀完成了。愿神能给予人们期盼的一切。



斯特拉文斯基的《春之祭》于1913年5月29日在巴黎香榭丽舍大街的巴黎剧院首演。人们蜂拥着来观看这位才气横溢的俄罗斯作曲家的新作——在此之前，他的另外两部舞剧：优美的《火鸟》和有趣的《彼得鲁什卡》已使他声名大振，他是那几年中巴黎人最看好的年轻音乐家。



结果大大出乎人们的意料，也大大出乎作曲家自己的预料。他没敢在舞台上露面（例行的接受鲜花是想都不敢想的），从后台直接坐上汽车溜走了。剧场里乱作一团，有人愤怒地大声抗议，说这是作曲家刻意侮辱巴黎人，有人猛吹口哨，希望演出马上停止，也有人认为应该把作品演完，“无论如何，要搞清楚他们的意图”。台上的舞蹈演员们被台下的喧闹声弄得连音乐都听不见了，指挥只得大声地喊着“一、二、三、四”，以保证音乐和舞蹈协调

一致。

第二天，报刊上登出了许多批评文章。人们愤怒地写道："这部作品产生了尖锐的感觉和甚至是残酷的不谐和音，从第一到最后一小节，没有一个音是我们盼望听到的。"…… "在野蛮的描写中，全是一些骇人听闻的音响，它和我们所理解的'音乐'这个概念毫无关系。"



斯特拉文斯基和他的伙伴、颇具艺术眼光的经纪人佳季列夫没有被这劈头盖脸的咒骂吓倒，他们顽强地率领全体演员继续演出《春之祭》，不谐和的和声、不规则的节奏、野蛮刺耳的音响继续轰响在法国各个城市的舞台上。转机来得也真快，大约不到一年，这部芭蕾舞剧已经成为人们趋之若鹜的杰作了，它从法国本土走向了欧洲，获得了巨大的成功，人们称它为"20世纪的里程碑之作"，而斯特拉文斯基也成了"20世纪最有影响的作曲家"之一。

斯特拉文斯基用他的新音乐"教育"了保守的听众。人们的观念变得开放了，对音乐和艺术的美，有了新的认识。有趣的是，当一些人开始模仿《春之祭》的"野蛮主义"风格时，斯特拉文斯基又朝着新的方向进发了，他在接下来的作品中，有时展现出抒情纯朴的民间味道，有时表现出对严谨的古典风格的兴趣，有时采用最简洁的手法，有时又加进来美国爵士乐似的幽默，或者是神圣庄严的宗教情感。而不管哪一种类型，他都有着自己独特的东西。人们总是跟不上他的步伐，总是为他的下一部大作吃惊，感慨。

不断地创新，这就是斯特拉文斯基的艺术宗旨。他不

愿意重复自己，更不愿意重复他人，在他的心中，艺术世界永远是新芽萌发的春天。在这一点上，他与好朋友、画家毕加索是一致的。他们以自己的勇气和创造力，为20世纪的艺术道路打开了一扇大门。

就像春天是艰难而残酷的季节一样，任何新的观念、新的艺术萌芽的诞生也都是在奋争中完成的。当万紫千红的夏季到来，当金黄色的丰收的秋季降临，你会回想起春天的第一片绿叶吗？







高雅的布鲁斯

——美国作曲家格什温

(1898年——1937年)



在美国纽约城西，有一条大名鼎鼎的第28街，俗称“叮砰胡同”。叫这个名字，是因为那里面从早到晚总有叮叮砰砰的响声，不过，你不要以为这里是修理洋铁桶和破铁锅的地方——这里是流行歌曲作家和出版商聚集的场所，“叮叮砰砰”是钢琴声，可惜琴都太破太旧，它们的声音只能这样来形容了。

凡是想在流行音乐方面搞出点名堂的年轻人，都到这里来寻找机会。他们争着

向精明的出版商展示自己的新作，拼命地表现自己的才华，这里的情景就跟一个大集市差不多。

十五岁的格什温就是这里的一员。他是来自纽约布鲁克林区的俄国犹太移民的后代，从小就喜欢音乐，可是由于家境窘困，直到十四岁他才得到正式学音乐的机会，拜一位老师学弹钢琴。自然，他的第一架琴也是破旧的，可正是它，把格什温领上了音乐道路。他如饥似渴地学习，在琴上认识了肖邦、李斯特、德彪西、拉威尔等大作曲家，他梦想着有一天能像他们一样用自己的声音得到人们的赞赏。

格什温不可能像有钱人家的孩子那样，去欧洲著名的音乐学府留学，于是他从流行音乐入手，来到叮砰胡同。他很聪明，先是被一位音乐出版商看中，受雇做了一名歌曲推销员，随后，他又找到了一份为别的歌手弹钢琴伴奏的活儿。闲下来的时候，他便尝试着作曲。渐渐地，格什温的创作才能受到了人们的注意，他的歌曲开始有人唱了，接着，又有人为



他出版了。二十岁出头的时候，他已经是一位大名鼎鼎的流行音乐作曲家了，他的歌唱红了全国，几乎没有哪一个喜欢听歌的人不知道格什温的大名的。

格什温的创作大多采用当时最受欢迎的“布鲁斯”和“拉格泰姆”风格。这都是美国黑人音乐的种类，是爵士乐的构成因素。它们有着忧郁的色彩和富于动感的节奏：将大调音阶的第三级和第七级降低半音，便获得了一种介于大调和小调之间的独特味道，而切分节奏和即兴风格则使得音乐富于活力和热情。可是，这种音乐在当时不管有多么流行，它都不得在音乐厅里演出，因为它不够高雅。它被排斥在正统音乐圈子之外。

从二十一岁起，格什温把他的兴趣点更多地放到了音乐剧这种体裁上。这是本世纪新兴的剧种：通俗的音乐加上有趣的情节，给人以轻松活泼的享受。写音乐剧自然要比写歌复杂一些，但在这种体裁中，格什温的才能又一次得到了证实：没多久，他那些带有爵士乐风格的音乐剧又成了人们趋之若鹜的杰作，每一部新作问世，都成了纽约戏剧界的头等大事。1932 年，音乐剧《我为你歌唱》获得了美国最高级别的文化奖——普利策戏剧奖。

在成功和荣誉面前，格什温头脑是很清醒的。他知道自己的学识还有许多欠缺，况且他并不打算永远停留在流行音乐的圈子里，他始终向往着高雅音乐。他找到一些很有名气的专业作曲家和教师学习严格的作曲技法，以拓宽他的创作风格和手段。

机会在 1924 年的初春到来了。一个名叫保罗·怀特曼的爵士乐队领导人准备在纽约举行一场“现代音乐试验

音乐会”。他邀请格什温为他的音乐会写一首爵士风格的协奏曲，并且由作曲家本人来演奏钢琴。这份约稿实在是诱人，可是格什温担心自己尚不能掌握这种复杂的音乐体裁，就没有答应。谁知一家报刊发布了令人欣喜的消息，说格什温将有一部新型的大作问世，目前他已经满怀信心和激情投入了创作。

看来退缩是不可能了。格什温只得硬着头皮拼命赶写。大约三个星期以后，他完成了钢琴稿。配器怎么办呢？格什温对管弦乐队的知识还很不够。怀特曼找来了作曲家格罗菲，请他来帮助配器。他们总算在演出前把作品完成了，格什温高兴之余，为作品的效果忐忑不安。

2月12日，音乐会如期举行。美国音乐界的重要人物云集一堂，不仅有搞流行音乐的人，也有搞“严肃”音乐的专家。这是一场标新立异的音乐会，首先，舞台布局就令人惊奇：除了正规乐器以外，还有许多煎锅、铁管子、类似洗澡盆的以及叫不上名字来的东西，它们是被当做乐器来使用的。演员们的服装也是稀奇古怪，认人忍俊不禁。



在一些介绍早期美国爵士音乐特征的节目和一些试验性的曲目之后，格什温的作品亮相了。他把它叫做《蓝色狂想曲》。一位评论家描述了这个场面：

“一个瘦长、黝黑的年轻人——乔治·格什温扭扭怩怩地登上舞台。他将在他的钢琴与乐队曲《蓝色狂想曲》的首次公开演出中演奏钢琴部分。这作品显示出非凡的才气，它同时还显示出一个有着比同行们抱负更为远大的青年作曲家，正在与一种他还远非精通的体裁进行较量。也

许光是他的第一个变幻莫测、幽默诙谐、带有异国趣味的主题，就可以显示出一个需要认真看待的天才了。”

演出获得了巨大的成功。音乐会的后半场就因为《蓝色狂想曲》，气氛变得极其热烈，人们甚至在作品结束时全体起立，长时间地为格什温鼓掌。

另一位评论家写道：

“他(指格什温)是爵士乐阵营和正统音乐家之间的一条纽带。……他的《狂想曲》显示了一个真正的旋律天才和一种刺激的、别出心裁的和声感。而且，它是真正的爵士音乐。……它是原始的，但暗示了某些新的东西，某些迄今为止还没有在音乐范畴中接触过的东西。格什温让我们去等待他，把爵士音乐从表现西方现代生活的肮脏情景中解救出来。历史是在二月里的一天写成的：乔治·格什温建立了他作为一位作曲家的庄严权利。”

格什温实现了他的愿望：他不再只是“叮砰胡同”里的通俗音乐家，而是美国专业音乐界里的一员了。这次成功使他受到的激励，是要“更上一层楼”：他再也不能让别人来协助他配器了。他抓紧学习，在不长的时间里就掌握了这门技艺。(非常有趣的是，帮助他配器的格罗菲也受到了激励：他从此开始了独立的创作，再也不做专为他人配器的助手了。他的管弦乐组曲《大峡谷》后来也成了20世纪美国音乐的代表作。)

接下来，格什温又创作了《F大调钢琴协奏曲》(1925)、《一个美国人在巴黎》(1928)、《第二狂想曲》(1932)、《古巴序曲》(1934)以及歌剧《波基与贝丝》(1935)。这些作品都是将通俗音乐尤其是爵士乐

与正统音乐相结合的杰作，受到美国和世界人民的喜爱，它们成了美国音乐的代表形象，而格什温的名字也成了美国音乐的代名词之一。

因为从小生活在贫民区，格什温对美国黑人的文化有着特殊的理解和情感。他的歌剧《波基与贝丝》是受一本小说启发而创作的。这是一个像他一样对黑人处境十分同情的白人作家海沃德写的小说，讲述了生活在查尔斯顿的一群黑人真实的悲剧故事。格什温为其中的情节所感动，他立即写信给海沃德，请他将小说改写为剧本。后来，他的长期合作者、哥哥伊拉也加入了剧本写作。与此同时，格什温自己则在 1934 年来到查尔斯顿附近的一个黑人聚居的小海岛上体验生活。他收集了许多黑人民歌，了解了黑人的宗教礼仪、黑人的劳动以及生活方式。当他觉得时机成熟了，才开始动笔。

这部歌剧的情感十分充沛，其中的几个戏剧性情节比如第一幕中赌博杀人的情景、第二幕中人们为死者送葬的场面、飓风来临的时刻，波基从监狱中回家寻找贝丝的结尾，都被格什温用音乐刻画得非常动人。里面的几首歌比如摇篮曲《夏季里》、哀歌《走了，走了，走了》、波基的唱段《我是一无所有》、《贝丝，你现在是我的女人了》、《我的贝丝你在哪里》等也都是极受人们赞赏的音乐，后来常常被抽出来单独在音乐会上演唱。人们通过这部歌剧了解了生活在底层的黑人的不幸境遇，一种真正的同情被格什温激发了起来。



可惜的是格什温的创作生涯太短了。突然降临的疾病使他在这个世界上仅生活了 39 年。但是他用自己的天才

和勤奋，为美国音乐增添了光彩，为20世纪国际乐坛贡献了属于美国的声音。正像那位评论家所说的，他是通俗音乐和正统音乐阵营中间的一条纽带，他为后人提供了一个可循的榜样。







冰冷的火焰

——前苏联作曲家肖斯塔科维奇（1906年——1975年）

他不用美丽的旋律来取悦听者，不用温暖的音色来拥抱人的心灵，也不用伟大的赞歌来称颂生活。尖锐得像一把利剑似的小号、低沉得有如大地呻吟似的弦乐、令人胆颤的小军鼓的敲击，在怪诞节奏上跳跃的木管，是他常常使用的表现手段。他表现什么？



爱。这就是他一生的主题。这爱是从无尽的、永恒的悲剧中升华起来的。

有时，他的音乐会使你联想到远方耸立的山岩，它在阳光

下反射出冷冷的光；有时他又会与死神并肩前行，不动声色地踏着舞步。他甚至带有几分嘲弄，带有些玩世不恭的味道。可是，只消一个转身，你就会看到他那颗炽热的心在熊熊燃烧，你会发现他热爱生命、热爱人民、热爱他的祖国到了痛苦的地步。听肖斯塔科维奇的音乐，需要一颗坚强的博大的心，它必须能够透过那表面的冰冷参悟到其中蕴藏着的熔岩。



如果你在听他的作品之前，先看到了他的照片，你也许会以为他是一个很柔弱的人。他个子不高，身材消瘦，眼镜片后面的目光总是警惕的、退避的。他也很少有什么表情，即使是在国家级的重大场合讲话时也是如此(因为他在音乐艺术方面的伟大成就，前苏联政府给了他最高级的政治待遇)。可是他的音乐一旦响起，你立即会被他的心灵力量所震撼，你会感觉到：他是一个大写的人。

在很小的时候，肖斯塔科维奇就出名了。他的母亲、一位职业钢琴家把对音乐的热爱和敏感成功地传给了他，使他成了一个受人瞩目的小天才，人们说，虽然他的演奏还很稚嫩，但已有了一种非凡的魅力。十三岁那一年，他进入了彼得堡音乐学院，开始系统的音乐训练。由于父亲去世，他一家的生活陷入了困境。为了帮助母亲，他不得不在课余时间去电影院弹钢琴——那时的电影还是现场配音的，弹钢琴的人坐在观众看不见的银幕另一面，对着镜头即兴演奏。这种工作在今天人们的想象中是非常新鲜有趣的，对于年轻的音乐学生来说，它也的确是一种很好的锻炼，可是假如反复地为一部影片弹奏同样的音乐，那就是枯燥的劳动了。肖斯塔科维奇多么想把更多的时间用于

学习优秀的音乐作品，掌握复杂的作曲技巧，并且迅速提高自己的钢琴演奏水平啊！所以当他终于能够在钢琴前坐下来的时候，他的狂热简直是令人吃惊。



肖斯塔科维奇在十七岁时修毕了钢琴专业，十九岁时又修毕了作曲专业。他的毕业作品《第一交响曲》大获成功，在1927年和1928年分别在德国柏林和美国费城作为前苏联的交响乐杰作受到人们的赞赏，与此同时，他还在1927年的华沙“国际肖邦钢琴比赛”中获得荣誉奖。因为作曲和演奏才能都十分突出，有一度他甚至不知道自己该作一名作曲家还是钢琴家。



看来，创作的欲望更胜一筹——在这个天地里，他可以更充分地表达属于他自己的思想和情感。肖斯塔科维奇第二次进入音乐学院的琴房，开始了研究生生活。老师对这个学生有点不知如何是好，他总是搞出新颖的别出心裁的东西来，于是，老师干脆放手让他去自学。肖斯塔科维

奇的个性因此愈发充分地展现在一部又一部新作中，他在创作道路上迅速成长着。歌剧《鼻子》、交响曲《献给十月》、舞剧《黄金时代》等，都受到了人们的赞赏。高潮是歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》，它甚至被誉为“社会主义建设的重大成就”。它一演再演，并且演到了美国、瑞典、英国和丹麦。



转折出现在1936年。苏联党内的极左派对肖斯塔科维奇的歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》提出了尖锐的批评，说它是一部粗糙的、鄙俗的作品，令人烦躁、受刺激。批评中还包括了“苏联音乐的前途和发展方向”等重大原则问题，他们认为肖斯塔科维奇的音乐创作已经走上了一条错误的道路。在政治气候的压力下，朋友们疏远了他，甚至他的老师也不敢为这个心爱的学生辩解，他的身边一下子冷清下来。肖斯塔科维奇内心十分痛苦，但是他没有放弃创作，而是更加努力地埋头于乐谱，用音乐来回答那些思想极左的人。终于，他的《第五交响曲》赢得了人们的掌声，作为一位杰出的音乐家，他重新获得了在国内的崇高地位。（令人回味的是，歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》在1962年重演，它又一次成为天才的杰作受到世界的瞩目，不仅演红了国内外的舞台，还被拍成了电影。）

1941年6月德国纳粹入侵苏联，开始了漫长而严峻的战争岁月。肖斯塔科维奇一度被围困在物资极度匮乏的列宁格勒，与这个城市里的人们一起，经受了残酷的精神折磨。在枪炮呼啸声中，他没有放下手中的笔，他在写一部新的杰作——《第七交响曲》。1941年年底，它的四

个乐章全部完成了，在第二年春天，它与激烈的战争之声一起响彻在苏联的几个城市，可以想象，它给了处于残酷岁月中的人们多大的鼓舞！美国政府派人专程坐飞机来到苏联，把《第七交响曲》的总谱拍成微缩胶卷，同年7月，著名指挥家托斯卡尼尼率领纽约广播交响乐团为成千上万的美国人和来自各地的避难者演奏了这部大作，它被当做反抗纳粹的象征。

战争结束后，苏联人民加紧生产建设，同时，政府对“意识形态问题”也十分重视。极左派又一次占了上风，包括肖斯塔科维奇在内的许多苏联音乐家都受到了严厉的指责，他们作品中的现代手法都被看成是“反民主的”、“形式主义的”、“受西方颓废思潮影响的”、“脱离人民的”表现。在一片紧张的气氛中，苏联音乐界变得十分沉寂。经过认真的思考以后，肖斯塔科维奇投入了新的创作，其中有些作品是力图“接近人民”的，比如歌颂祖国和鼓动建设热情的大合唱《森林之歌》、《阳光照耀我们的祖国》，它们的风格较为通俗，带有群众歌曲的味道，在那个特殊的时期的确起到了鼓舞人心的作用。同时，他还在写作思想深刻、手法独特的作品，只是没有把它们拿出来而已。



1953年，由于斯大林的去世，苏联的政治气氛逐渐改变了，肖斯塔科维奇等人的创新之作也在艰难的转变过程中慢慢地得到了公正的审视。年轻一代的人们发现，在他的音乐中有着无可否认的伟大的情感，而决不是什么“形式主义”。他对人民和祖国的爱是那样深沉，那样真挚，他的作曲技法是那样高超，达到了俄罗斯音乐史上最

宏伟的高峰。比如他的《第十三交响曲》，揭露了纳粹在乌克兰基辅城附近的“娘子谷”屠杀犹太人的罪行，讴歌了生命的尊严和捍卫这尊严的英勇反抗精神。《第十四交响曲》更进一步地探讨了生命与死亡这一对不可调和的矛盾，最后，他在爱的力量中，在创造的力量中，获得了对死亡的超越。他曾说，在这部交响曲中，他要“以死亡的黑暗的背景来衬托出生命的光彩”，因此，它的音响十分独特，它的哲学意味更加深刻，令人回味无穷。



曾有许多人对肖斯塔科维奇音乐中的永恒的悲剧性作了种种推测。一些人认为，是前苏联政治上的专制性导致了他内心的痛苦，另一些人认为，他是受到了他的前辈大师柴科夫斯基和莫索尔斯基等人的影响。也许这些都是原因，但假如你沉浸到他的音乐中去，你会觉得这深刻的悲剧性发自他内心深处的爱。这种刻骨铭心的爱会与他的音乐一起，在这个世界上留下深深的印迹，给人们带来深思，以及珍惜生命、不断奋发的力量。

谁能透过这表面似乎是冰冷的火焰，触摸到深层的熔岩，谁就参透了肖斯塔科维奇的音乐。





真挚而深沉的爱

——法国作曲家梅西安

(1908年——1992年)

1941年1月15日，寒风刺骨。

纳粹的魔爪已经伸向欧洲的许多国家，成千上万的无辜者死于疯狂的屠刀下。人们的心比凛冽的寒风更冷。

德国萨克森士兵战俘营里关押着五千多名俘虏。他们中有法国人、比利时人和波兰人。参战前，他们是工人、农民、知识分子。对亲人的思念，对国家命运的担忧，使他们彻夜难眠，愁肠百结。

可是这一天，他们却在举行音乐会。

五千多名战俘裹紧破烂的衣衫坐在寒风中，眼里都闪着光。平时是纳粹军官训话的讲台上，此刻坐着四位法国音乐家：一位小提琴手、一位大提琴手，还有一位带来了单簧管。破旧的钢琴旁，是作曲家梅西安。尽管大提琴少一根弦，钢琴有几个键子弹不起来，但他们仍然像在音乐厅里演出那样一丝不苟，风度十足。听众也极为安静认真，似乎不是身处集中营，而是穿着晚礼服出席音乐会。



这是诞生在集中营里的《末日四重奏》隆重的首演。作曲家梅西安在1940年6月里被俘，当时他31岁。参军前，他已是颇受注目的青年作曲家和管风琴演奏家，他与其他几位音乐家一起，组成了“青年法兰西”小组，创作出了一些十分新颖的作品。他热爱和平，热爱生活，热爱大自然，但为了保卫祖国，他毅然离开了音乐，投身到隆隆的炮火声中。现在，他为了自己心中不倒的信念，更为了鼓舞战俘营里的五千名难友，写出了这部极为不寻常的作品。

《末日四重奏》是梅西安受《圣经》中的《启示录》第十章启发而作的。在基督教教义中，“末日”是指现世终结的日子；所有的人，无论是活着的还是已经死去的，都要受到上帝的最后审判。得救赎者升天堂享永福，不得救赎者下地狱受永刑。魔鬼也将被丢入火湖，受到最严厉的惩罚。梅西安在他的作品中，描绘了“末日”的种种奇妙景象，例如鸟儿的鸣啭，天使的号角声，大地对上帝的赞美之歌等等。虽然他并没有直接写到他们正面临的这场人类的灾难，以及每一个战俘内心的焦虑与痛苦，但是他的音乐明白无误地向难友们表达了他的信念，这就是正义

必将战胜邪恶，屠杀无辜的刽子手终将受到惩罚，世界和平一定会到来。

音乐时而冷峻庄严，时而神秘莫测，时而充满了欢乐。它融化了每一位难友心中的坚冰，点亮了他们的希望之火。尽管语言不通，信仰也不尽相同，但是对光明与和平的向往，使他们的心靠拢在一起。在昏暗的灯光下，在冰冷的水泥地上，五千名战俘度过了一个难忘的夜晚。

1942 年，梅西安获得了释放，回到巴黎继续从事他的音乐事业。作为卓越的作曲家，他以超凡脱俗的作品获得了崇高的荣誉；作为优秀的音乐教育家，他为欧洲乐坛培养出了一大批音乐人才。人们崇敬他，把他视作 20 世纪最重要的欧洲音乐家之一，法国人更是视他为民族的骄傲。但是对梅西安来说，最大的赞誉还是来自于 1941 年 1 月 15 日集中营里的那些听众，他永远记得那场不寻常的演出："我从未碰到过如此聚精会神的、有如此深刻理解力的听众。"



梅西安曾说："我试图在我的作品中表达三种观

念。首先是对上帝的忠诚。……第二是对人类的挚爱。……第三，是对大自然的热爱。”

我们仅从他的作品标题上就可以看到梅西安的创作观念。比如《圣婴二十默想》、《基督诞生》、为妻子而写的《献给 Mi 的诗》、以人类的情爱与欢乐为主题的《图伦加利拉交响曲》、以及十分引人入胜的《百鸟图》、《奇异的鸟》等等。



梅西安是对鸟儿的歌声最有研究的音乐家了。他常常在深山里聆听各种鸟儿的鸣啭，并把它们录下来，带回去进行系统的研究，这项工作他竟然做了四十年之久。他认为，“鸟是伟大的艺术家，伟大的音乐家”，鸟类是“生活、运动和欢乐的象征”。他肯定地说，“各种鸟类都各有独自的审美观点，鸟类简直都像瓦格纳一样，每当歌唱时都在阐明自己的主张，像是说：‘这就是我。’它们都有一个具有个性的主题。比如，我们在森林中听见鸟叫，即使没有看见鸟的形象，从它的叫声就能立刻辨别出是哪一种鸟类。”可以毫不夸张地说，梅西安是一位真正的鸟类学家。

当然，他的研究目的还是在于音乐。他用各种乐器来模仿鸟儿的歌声，有时是迷人的“独唱”，有时是丰富的“大合唱”，有的声如洪钟，有的清脆如银铃，音响色彩缤纷绚烂。在这宏大的自然界交响篇章中，洋溢着他对生活的热爱之情。

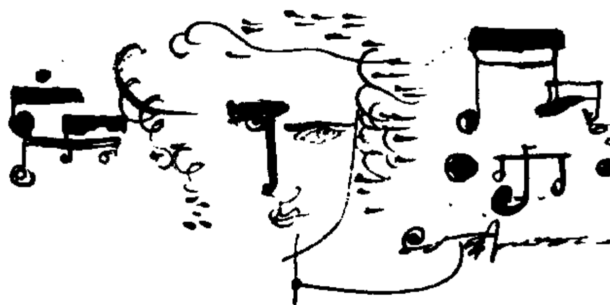
此外，他还对东方文化有着浓厚的兴趣。他研究印度、阿拉伯、日本的音乐，亚洲人使用的各种调式与形形色色的打击乐器，把这些与西方音乐截然不同的因素融合

进他的创作之中，创造出了一种跨越时空的新型音乐语言。

梅西安独创的一整套作曲技法对20世纪年轻一代作曲家产生了极其深远的影响。例如复杂的“有限移位调式”、节奏组合的“公式”等等。他是巴黎音乐学院最受学生崇敬的学者，这不仅是因为他的深奥学问，更是由于他的人格——他的真诚和仁爱，给许许多多学子和音乐听众留下了难忘的印象。







倾听生活

——美国作曲家约翰·凯奇（1912年——）



约翰·凯奇是一位奇人。他差不多总是在创造奇迹。

从一开始进入创作生涯，他就表现得很不安分。

他的《想象的风景Ⅰ》使用的“乐器”是两架变速留声机和一架钢琴、一把铁锤和一只钹。演奏的时候，一架留声机正常地放唱片，另一架则边放边不断地改变转速，弄出类似警报器似的声音。钢琴演奏者把一只手按在琴弦上，另一只手则举起锤子敲打低音区的弦。当然，以不弄

坏钢琴为准。

《想象的风景Ⅳ》更奇怪："乐器"是12台收音机，每一台都由两人操纵，一人负责改换频率，另一人负责改换音量。这24个人随意地"演奏"，一切都取决于他们的兴趣和电台里正在播放的内容——可能是音乐，也可能是讲话，或者是噪音。

他还把各种各样的东西比如塑料块儿、铁钉、橡皮条甚至核桃等等塞进钢琴弦里，然后去弹奏琴键。结果，钢琴发出了前所未有的奇特音响，有时候听上去像是一组奇特的打击乐。他把这种钢琴称作"预备钢琴"，并且为它创作了名字听起来很正经的《奏鸣曲与间奏曲》。凯奇解释说，这部作品是受到印度音乐的启发而写成的，他试图在其中表现印度传统中永恒的东西：英雄主义精神、欢乐、悲哀、恐惧、愤怒、欲望以及对宁静安谧的向往。



凯奇的乐谱也是离奇古怪，有的是根据中国《易经》里的图像和投掷骰子搞出来长长短短、高高低低的音符，有的是在画着方格的纸上钻一些洞，还有的是动作指令：请钢琴家吹泡泡、泼水、

或者玩纸牌。

《4′33″》是他在1952年“创作”的。他让一位钢琴家纹丝不动地在台上坐了4分33秒，然后在公众惊异的目光中走下台去。他说，并非没有声音，在这段时间里，不是有人咳嗽，有人弄响了座椅，有人小声地议论吗?这就是音乐。

还有许多引起非议甚至是愤怒的“作品”。



凯奇不是精神病患者，他有他的道理。

首先，他要突破传统的作曲观念。他认为，尽管大多数作曲家们的意图是想通过完美的形式来表达他们对于生活的种种体验，但音乐技巧本身已经发展成为一个独立的自在物了，不知不觉中，它变成了一堵隔开人们与生活体验的墙。人们在听音乐的时候，总是受到组织好了的音符的“告知”，而变得十分被动。所以，他希望人们摆脱预先的安排，进入自由自在的、创造性的境界中。他提醒听者变得积极起来，成为有创造性的接受者。他把传统的“作曲”降到最低限度，只是让演奏者在极少的提示下作即兴发挥，于是，每一个声音后面的声音，都是出乎意料的、新鲜的、令人兴奋的。

至于“无声”，他的理论是：并没有什么真正的无声。存在于生活中的种种自然的声响，是最美妙的音乐。可惜人们对此司空见惯，没有感觉了。他用有限的《4′33″》来提醒人们注意身边每时每刻都在发生的“音乐”，提醒人们关注生活本身：这是比一切艺术都更加完美的艺术!

与其说凯奇是一位作曲家，不如说他是一位思想家。

虽然他的许多“作品”没有明确形式甚至于除了标题就根本是不存在，但他的观念对20世纪的欧洲乐坛甚至美术、舞蹈、以及思想界产生了极大的影响。年轻的时候，他读过印度的哲学，中国的禅宗佛学，研究过东方的传统音乐，这些与西方文化截然不同的东西使他对生活和艺术获得了新的视角。他曾说：“我们的目的是肯定这个生活，而不是企图在混乱中整理出秩序或者提出对造物改进的建议。我们只不过是对所过的生活觉醒起来——一旦人们放弃了自己的思想和意愿，让生活照它自己的方式进行时，它该有多么美好啊！”

当然，他的想法有些是过于激进了，甚至于是“无政府主义”，但其中有些是具有积极的意义的：

“艺术家的职责是启发人们认识生活中处处存在着的美。”

也许我们每一个人都应该想一想他的这句话。是不是我们在学习和工作中，在繁忙的奔波中，忘记了生活本身的美?对于拂面的清风，小鸟的啼鸣，枝头的绿叶，还有每天都会发生的日出日落，还有没有欣喜与赞美之情?



营造你自己的“4分33秒”，去聆听生活中的音乐吧。你会发现，生活是美好的，它是艺术，真正的艺术。



二十世纪下半叶欧美音乐新流派



偶然音乐(Aleatory Music)又译作机遇音乐，即含有机遇因素或任意因素的音乐，出现于40年代后期。在演奏之前没有预先写好的乐谱，而是由演奏员自由地发挥想象力，随意表演。有些时候作曲家给演奏员很少的提示，或者是在作曲时以掷骰子或是其他偶然的方式来决定音乐素材和发展方向。这种音乐不可能留下什么“作品”，但是它的思想是很有些积极意义的：改变以往听音乐和演奏音乐时

的被动状态，改变人们的消极、惰性，从而积极主动地参与创造，并对生活中偶然的现象、声音加以新的认识、重视，将大自然和生活本身看作最伟大的艺术。

电子音乐(Electronic Music) 这是本世纪高科技在音乐中的反映。分为三大类：预先录制好的音乐(录制在磁带上的经过电子改造的自然的声音、利用电子设备制做的声音)；现场电子音乐(演奏者与预制磁带相结合，乐器也可加上电子设备，或用电子合成器演奏)；计算机音乐(用计算机创作并制做的音乐)。电子音乐产生于本世纪50年代，随着电子技术的突飞猛进，它也发展迅速，从最初的实验室普及到了个人。它可以模拟乐器、人声，还可以制造出乐器与人声所不能发出的声音，比如雷鸣、风啸、海浪的怒涛声、战场的枪炮声和想象出来的宇宙之声等等。此外，它还是“经济”的：人们可以在家里通过一台计算机、合成器制做出交响乐队的效果。在将某种乐器或人声“采样”后，任意地让它演奏、歌唱，技巧可以超出常人地复杂。总之，这是音乐史上令人兴奋的飞跃，它大大扩展了音乐手段和创造想象力，给了人们更多更大的自由。



具体音乐(Musique Concrete) 与电子音乐的第一类“预先录制好的音乐”有相似之处，它是录制在磁带上的自然之声，如鸟鸣、流水、雷鸣电闪、轮船汽笛、飞机轰鸣、打字机的噼噼啪啪声响等等。若严格些讲，它应该不经过电化处理，但实际上与电子音乐并不截然区分，常常是两者混合的。

概念音乐(Conceptual Music) 它与美术界60年

代的新思潮有密切的关联。一些画家认为没必要把一个形象画出来，而只要对某件物品加以文字描述就可以算是一件“作品”了。比如有人在展厅里放上一把椅子，再在一旁放一块空白的画布和一本词典，打开在有关椅子的词条上。这就算是一部作品：观众自会在关于椅子的概念和实物面前，用想象来“画”出椅子。崇尚“概念音乐”的作曲家则写出形容某种声音的一段文字，让“听众”在阅读文字时想象这种声音。当然，“概念音乐”也只停留在概念上，而没有什么真正的作品。



简约派音乐(Minimal Music) 出现于70年代中期。它与美术界的思潮有关。有些画家主张将绘画手段减少到最低限度，他们宣称：不要结构、笔法、明暗、曲线、空间、主题……结果出现在画布上的只是一片漆黑，或是简单的几何图形、几根直线。简约派作曲家们则写一些短小的片断，让演奏员不断地重复它们，或者让歌唱者拖着长声唱一两个音，听上去颇有催眠和祈祷的意味。

环境音乐(Environmental Music) 这不是我们通常概念中的运用于生活和工作环境中的“背景音乐”。这是在70年代兴起的将音乐与灯光、舞蹈紧密结合在一起的演出形式。作曲家在一个大厅里布置起灯光和音响，人们可以走来走去地随意欣赏，也可以坐下来甚至躺倒，还可以交谈、读书……有些音乐的设计相当精妙，人的走动、风吹雨打都是“演奏”，它们被安置在生活环境中，成为自然的一个部分。

爵士乐(Jazz) 起源于19世纪末、20世纪初美国的新奥尔良，是黑人文化和欧洲文化交融的产物。其中有美

洲和非洲黑人的灵歌(宗教歌曲)、民歌、舞曲、鼓乐，也有欧洲的传统音乐因素。它最早流行于城市里的低级酒吧和夜总会，是穷人的音乐。后来它渐渐得到上流社会的喜爱，便从低级酒吧转而进入了较为正规的演出场所。一些优秀的演奏和演唱家使爵士乐的水平得到提高，而一些专业音乐工作者的介入更使它发挥了影响，比如美国作曲家格什温就将爵士乐因素运用于交响乐领域，获得了极好的效果。爵士乐的特点包括：布鲁斯音阶——将大调音阶的第三和第七音降低半音；切分节奏；即兴演奏；主要乐器为鼓、贝司、吉它、钢琴和管乐器(小号、长号、单簧管、萨克斯)。爵士乐的种类有出现于30年代中期的富于动感的摇摆乐（Swing）、出现于第二次世界大战末的节奏复杂多变、旋律连绵不断、和声不协和的比波普（Bebop，或简称波普 Bop）以及出现于60年代初的形式无拘无束、思想大胆激进的自由爵士乐。实际上，在爵士乐这个总的名称和大致的种类划分下，每个音乐家所创作的音乐是多种多样，各不相同的。

摇滚乐(Rock Music) 其构成因素很复杂，可以说任何一种流行的、通俗的、民间的、经典的音乐都对它有影响，尤其是爵士乐。摇滚乐发源于本世纪50年代的美国，后来迅速扩展到了英国以及欧洲其他国家。在众多著名摇滚歌手、乐手的杰出表演中，摇滚乐的种类多得数不胜数，不过总的来说有如下特点：歌词内容常与社会政治有关，例如反战的、控诉不平等的、抨击现实制度的、要求民主的，也有些是不健康的内容，如吸毒、性解放等等。它的节奏相当强烈，由于使用了电扩大手段，音响力



度达到了人的生理难以忍受的地步，加上耀眼的灯光、激烈的舞台动作，常常在演出时形成台上和台下一起疯狂的场面。摇滚乐的种类大致可分为以下几种：说唱歌曲（Rap，有大量合辙压韵的道白式歌词，节奏简单），朋客摇滚乐（Punk Rock，以噪音为主，表演者举止粗俗怪诞），雷盖尔（Reggae，起源于加勒比海地区的牙买加，带有浓郁的民间音乐风格和宗教意味），重金属（Heavy Metal，音量极大，情绪极为激烈，有一种咄咄逼人的气势）。



乡村音乐(Country Music) 它不是民间音乐，但是与民间音乐有着密切的关联。起源于美国南部和西部乡村，尤其是山区。那里的人大多是来自英国和苏格兰的移民，由于和美国城市生活相对隔绝，因此保留了许多故乡的生活和宗教习俗。他们的民歌、民间舞曲和宗教歌曲逐渐形成了很有特色的美国乡村音乐，特点是朴素、亲切，情绪较为平和，有些是叙事性质的歌曲，有些带有舞蹈性，内容大多是日常生活中的平凡小事。乐队以小提琴为主角，但演奏方式和欧洲古典传统不同。此外还有吉它、班卓琴等弹拨乐器。

附　录：

建议欣赏的经典曲目

巴赫　管风琴曲《d 小调托卡塔与赋格》
古钢琴曲《平均律钢琴曲集》、《创意曲集》
管弦乐组曲、布兰登堡协奏曲
大型声乐作品《马太受难乐》、
《b 小调弥撒》

亨德尔　清唱剧《弥赛亚》

管弦乐组曲《水上音乐》、《焰火音乐》

海顿　第九十四交响乐《惊愕》、第一百交响乐《军队》、
第一百零三交响乐《鼓声》第一百零四交响乐
《伦敦》
弦乐四重奏《云雀》op. 64　no. 5、《皇
帝》op. 76　no. 3
清唱剧《创世纪》、《四季》



莫扎特　歌剧《费加罗的婚姻》、《唐璜》、《魔笛》
第三十六交响乐《林茨》、第三十八交响乐
《布拉格》、第三十九、四十交响乐、第四十一交响

乐《朱比特》、钢琴协奏曲、小提琴协奏曲、钢琴奏鸣曲、《G 大调弦乐小夜曲》、弦乐四重奏《海顿》、《不协和》、大型声乐作品《安魂曲》

贝多芬　第三交响乐《英雄》、第五交响乐《命运》、第六交响乐《田园》、第九交响乐《合唱》
钢琴奏鸣曲《悲怆》、《月光》、《热情》、《暴风雨》、《D 大调小提琴协奏曲》、
第五钢琴协奏曲《皇帝》、管弦乐《爱格蒙特序曲》
弦乐四重奏 op. 59. 74



舒伯特　歌曲《鳟鱼》、《野玫瑰》、《魔王》、《小夜曲》、《听，听，云雀》
声乐套曲《冬之旅》、《美丽的磨坊姑娘》
第八交响乐《未完成》、第九交响曲《伟大》
弦乐四重奏《死神与少女》
钢琴五重奏《鳟鱼》
钢琴曲《音乐的瞬间》、《即兴曲》

舒曼　声乐套曲《桃金娘》、《诗人之恋》
歌曲《月夜》、《两个掷弹兵》
钢琴套曲《童年情景》、《蝴蝶》
a 小调钢琴协奏曲
第一交响乐《春天》、第三交响乐《莱茵河》

肖邦　钢琴曲：A 大调波罗涅兹《军队》，降 A 大调波罗涅兹《英雄》、《华丽大圆舞曲》,《一分钟》

圆舞曲(即《小狗圆舞曲》)、第一叙事曲、《革命》练习曲、《雨滴》前奏曲、第一、二钢琴协奏曲

德沃夏克 第九交响曲《新大陆》
管弦乐《斯拉夫舞曲》
弦乐四重奏“美国”(又称作“黑人四重奏”)
歌剧《水仙女》中的咏叹调《月亮颂》
钢琴三重奏《杜姆卡》
《b 小调大提琴协奏曲》
《狂欢节》序曲

柴科夫斯基 芭蕾舞剧《天鹅湖》、《胡桃夹子》、《睡美人》
《第四交响曲》、《第五交响曲》、第六交响曲《悲怆》
第一钢琴协奏曲、小提琴协奏曲
管弦乐《意大利随想曲》
交响幻想曲《罗密欧与朱丽叶》
交响幻想曲《弗兰切斯卡·达·利米尼》
钢琴套曲《四季》
管弦乐《1812 庄严序曲》
《弦乐小夜曲》
《第二弦乐四重奏》(第二乐章《如歌的行板》)
艺术歌曲《那是在早春时节》等
歌剧《叶夫根尼·奥涅金》



莫索尔斯基　交响诗《荒山之夜》
歌剧《包利斯·戈都诺夫》
歌曲《跳蚤之歌》
交响诗《荒山之夜》
管弦乐《莫斯科河上的黎明》(即歌剧《霍万希那》序曲)



李斯特　钢琴曲《匈牙利狂想曲》第二、六、十五号
钢琴曲《钟》(根据帕格尼尼主题而作)
钢琴协奏曲第一、第二号
钢琴曲《爱之梦》、《安慰》
钢琴曲《b 小调奏鸣曲》
交响诗《前奏曲》、《玛捷帕》、《塔索》
交响乐《浮士德》、《但丁》
钢琴与乐队《死之舞》

柏辽兹　《幻想交响曲》
交响曲《送葬与凯旋》
交响曲《哈罗尔德在意大利》
管弦乐序曲《罗马狂欢节》
戏剧康塔塔《浮士德的沉沦》
戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》
清唱剧《基督的童年》

瓦格纳　歌剧《唐豪瑟》序曲
歌剧《罗恩格林》第三幕前奏曲

歌剧《纽伦堡的名歌手》第一幕前奏曲
歌剧《特利斯坦与伊索尔德》第一幕前奏曲
歌剧唱段《晚星之歌》（选自《唐豪瑟》）
歌剧唱段《爱之死》（选自《特利斯坦与伊索尔德》）
管弦乐选段《飞翔的女武神》（选自《女武神》）

勃拉姆斯　第一——四交响曲
管弦乐《海顿主题变奏曲》、《学院序曲》
第一和第二钢琴协奏曲
《D大调小提琴协奏曲》
钢琴曲《匈牙利舞曲》（其中有三首改编为管弦乐曲）、《圆舞曲》
艺术歌曲《摇篮曲》
合唱与管弦乐队《德意志安魂曲》

威尔第　歌剧《茶花女》、《命运之力》、《弄臣》、《唐·卡洛斯》、《游吟诗人》、《阿伊达》、《假面舞会》、《奥赛罗》、《法尔斯塔夫》
大型声乐作品《安魂曲》



普契尼　歌剧《绣花女》、《蝴蝶夫人》、《托斯卡》、《图兰多特》

比才　歌剧《卡门》、《采珠者》、《贾米莱》
C大调交响曲

管弦乐组曲《卡门》
管弦乐组曲《阿莱城姑娘》

马勒　第二交响曲“复活”、第三、第四交响曲
第八“千人交响曲”
人声与乐队《大地之歌》
声乐套曲《旅人之歌》、《亡儿之歌》、《少年魔角》

德彪西　管弦乐《夜曲三首》、《牧神午后》、《大海》
钢琴曲《版画集》、《前奏曲集》、《贝加莫组曲》、《意象集》
歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》

斯特拉文斯基　芭蕾舞组曲《火鸟》、《彼得鲁什卡》、《春之祭》
管弦乐组曲《士兵的故事》(根据同名舞台作品改编)
交响诗《夜莺》(根据同名歌剧改编)
单簧管与室内乐队的《乌木协奏曲》
合唱与乐队《诗篇交响乐》
歌剧《俄狄浦斯王》
C 大调交响曲、三个乐章的交响曲
为 11 种乐器而写的《拉格泰姆》

勋伯格　由弦乐六重奏改编而成的弦乐队乐曲《升华之

夜》

五首管弦乐曲 op．16

独唱、朗诵、合唱与乐队的《古雷之歌》

管弦乐队的《变奏曲》op．31

小提琴协奏曲 op．36

朗诵与室内乐重奏《月光下的彼埃罗》

朗诵、合唱与乐队《华沙幸存者》

弦乐四重奏

梅西安　钢琴曲《圣婴二十默想》

管弦乐《图伦加利拉交响曲》、《百鸟图》、《异国鸟》

小提琴、大提琴、单簧管、钢琴《末日四重奏》

肖斯塔科维奇　第五、八、十三、十四、十五交响曲、第七交响曲“列宁格勒”

大合唱《森林之歌》

《第一小提琴协奏曲》、《第一钢琴协奏曲》、《第一大提琴协奏曲》



钢琴曲《24 首前奏曲与赋格》

格什温　钢琴与乐队《蓝色狂想曲》、F 大调钢琴协奏曲

歌剧《波基与贝丝》

管弦乐曲《一个美国人在巴黎》、《古巴序曲》

钢琴曲《我抓住了节奏》